ISSN 0130-6405

7

ИСКУССТВО КИНО

«Бумажные глаза Пришвина»

«Караул»

и сохрани»

Ежемесячный журнал
Орган Союза
кинематографистов СССР
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
7 90

Содержание

Вопросы и мысли

3 **Александр Гельман.** КПСС и другие

Свободная тема

5 **Наум Коржавин.** Пусть много смог ты...
6 **Иосиф Бродский.** О тирании
11 **Александр Галич.** Опыт ностальгии

Мир души

13 **Георгий Федотов.** Защита России

Современность и экран

Разборы и размышления
27 **А. Липков.** Взгляд в бездну

„ИК". Избранная проза

32 **Фридрих Горенштейн.** Зима 53-го года

Диалог с читателем

48 **В. Ронкин.** Жертва?
49 **А. Топешкин.** «Сталкер»?.. Это очень просто!»

Свободная тема

53 **Леонид Баткин.** Что такое ностальгия?
61 **В. Михалкович.** Наследники ностальгии

Кинематограф 90-х.

Взгляд
70 **Татьяна Москвина.** «Глобальное кино» Петроградской стороны

Дневник
81 **П. Шепотинник.** Короткий фильм об убийстве
86 **Андрей Шемякин.** Про что кино?
92 **Елена Плахова.** В зоне

Памяти товарища

96 Нурмухан Жантурин

Теория, история

97 **Михаил Ямпольский.** Цензура как торжество жизни

105 **Андрей Тарковский.** Лекции по кинорежиссуре

Сценарий

113 **Александр Кабаков.** Вам отказано окончательно

За рубежом

Французская панорама

138 **В. Михалкович.** Луи Маль: взгляд и ничто

144 **Михаил Трофименков.** Грехопадение Клода Шаброля

148 **В. Белопольская.** Наступление настоящего на остальное время

152 **Жан-Жак Анно:** «Меня создали женщины»

158 **Доминик Санда:** «Пророчества феи сбылись»

„ИК". Избранная проза

163 **Жерар Депардье.** Украденные письма

172 **Досье «ИК»:** Жан-Поль Бельмондо, Шон Коннери, Катажина Фигура

174 **Фильмография**

In this issue:

"Optional notes" by Alexander Gelman **(p. 3)**
Naum Korzhavin's verses **(p. 5)**
"About tyranny", essay by Iosif Brodsky **(p. 6)**
Alexander Galich's verses **(p. 11)**
Georgy Fedotov 's philosophical notes **(p. 13)**
Reviews of the films "We Can't Live This Way" **(p. 27)**, "The Guard' **(p. 81)**, "Prishvin's Paper Eyes" **(p. 86)**
"The Initiated" **(p. 92)**
"The Winter of 53", novel by Fridrich Gorenstein **(p. 32)**
Our readers about Andrey Tarkovsky **(p. 48)**
Leonid Batkin about Tarkovsky's film "Nostalgia" **(p. 53)**
Apocalypce in modern Soviet sinema **(p. 61)**
"Lenfilm" Studio today **(pp. 70, 81, 86, 92)**
The history of censorship in Soviet cinema **(p. 97)**
Andrey Tarkovsky. "On Film Direction" **(p. 105)**
The script by Alexander Kabakov "You Are Finally Refused" **(p. 113)**
French panorama: Louis Malle **(p. 138)**, Claud Chabrol **(p. 144)**
Erik Rhomer **(p. 148)**, Jean-Jaques Annaud **(p. 152)**, Dominique Sanda **(p. 158)**
"The Stolen Letters" by Gerard Depardieu **(p. 163)**
Dossier "IK" **(p. 172)**
Filmography **(p. 174)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1990

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 20.04.90
Подп. к печати 6.06.90. А07340
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000. Заказ 701
Цена 1 р. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат Государственного комитета СССР по печати
142300, г. Чехов Московской области

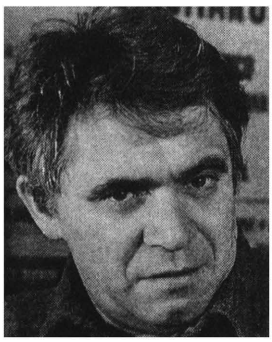
Издание Союза кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

К сведению читателей
В № 5 за 1990 год публикатором статьи Д. Андреева «Роза мира» является А. А. Андреева.

Александр Гельман

КПСС и другие



Ну, вот, и мы, наконец, становимся обществом с многопартийным политическим укладом. Эта перемена в нашей жизни прошла как-то буднично, наша печать отреагировала более чем сдержанно, да просто никак, а ведь речь идет о поистине революционном событии. И хотя я, как, вероятно, и многие читатели нашего журнала, состою в КПСС (вступил сразу после XX съезда окрыленный разоблачениями культа личности Сталина) и вроде бы в этой связи не должен был бы особенно радоваться утрате монопольного положения «моей партии», тем не менее, я чрезвычайно этому рад. И когда по телевидению впервые передавали интервью с лидерами только что образованной новой партии (забыл ее название), у меня от счастья слезы выступили на глазах. Боже мой, неужели это правда, неужели мы в самом деле навсегда покончили с кошмаром угнетающей однопартийности, с этим механизмом неуклонного, последовательного, повседневного подавления любого инакомыслия? Да я готов не выходить из КПСС до скончания дней моих, буду платить ей взносы, буду ходить на ее собрания, буду выписывать ее «Правду», но только чтобы она никогда больше самозванно не величала себя «ведущей, направляющей силой» или «умом, честью и совестью» общества и чтобы и в самом деле перестала быть одной-единственной выразительницей «дум и чаяний», а стояла в ряду многих партий, разных партий, как равная среди равных.

Я не обольщаюсь. Я знаю, я вижу, как руководство КПСС стремится «уйти, чтобы остаться», как оно неуклюже маневрирует, как оно претендует на особое положение, как оно захватывает газеты и издательства, которые принадлежат КПСС чисто формально, исключительно потому, что в стране не было других политических организаций, которым они могли бы принадлежать. Я вижу все эти недостойные действия, которые накличут на голову КПСС новые гневные разоблачения и приведут к результатам совершенно противоположным тем, к каким стремится ее руководство. Я все это вижу, мне очень жаль, что руководители КПСС отказываются от своего всевластия не от чистого сердца, не окончательно, а как-то по-хитрому, половинчато, безрадостно.

Тем не менее, событие произошло, состоялось. Оно произошло и состоялось не только в официальных государственных актах, оно произошло и состоялось в умах и сердцах миллионов. И если бы руководство КПСС обладало более широким, более беспристрастным воззрением на трагическую историю нашей однопартийности, оно заявило бы на весь мир, что радуется тому, что кончилось, наконец, бесславное единовластие, что поскольку КПСС в свое время ликвидировала все другие партии, она сейчас считает своим долгом не просто позволить новым политическим образованиям появиться, зарегистрироваться, а постарается, используя все свои возможности, в том числе технические, информационные, финансовые, сделать все для того, чтобы новые партии как можно быстрее стали на ноги. Содействовать полноценному возрождению когда-то погубленных политических противников, чтобы в дальнейшем соревноваться с ними на равных за влияние на народные массы,— вот деяние, которое снискало бы КПСС новое уважение и доверие. Увы, такого подхода, такого поступка нет и в помине. Это-то и за-

ставляет многих порядочных людей возвращать недоиспользованные красные книжечки.

Ну, а что же новые партии, как они действуют? Во-первых, их много — десятки. Чем отличается одна от другой, разобраться непросто. Конечно, после столь длительной засухи в политическом климате общества можно понять этот статистический взрыв многопартийности. Однако нельзя не видеть, что от этой множественности новых партийных образований демократическое движение в целом разжижается, становится рыхлым, беспомощным. Отрицательно сказывается отсутствие у новых партий своей массовой печати, справедливой доли времени в телевещании. Насколько мне известно, все это беспокоит многих лидеров новых партий, они ищут точки соприкосновения, вырабатывают платформы для объединения усилий. Они понимают, что групповой политический эгоизм, который, к сожалению, уже дает о себе знать внутри демократического движения, может оказаться губительным.

В этом контексте надо иметь в виду, что ведь не дремлют и реакционные силы. Состоявшийся еще в конце апреля в Ленинграде «съезд РКП» при всей своей непредставительности и неуклюжести достаточно отчетливо выразил антидемократическую сущность той модели социализма, за которую участники этого съезда ратуют. После своего съезда они неоднократно, при каждом удобном случае, подтверждали свою позицию. Они осуждают политический плюрализм, который вносит «порчу» в чистоту социалистических идеалов. Они особенно подчеркивают вред, который идет от широкого признания приоритета общечеловеческих ценностей. Они призывают к новым классовым битвам. Нельзя сказать, что идеология «съезда РКП» имеет сегодня большое влияние. Но если экономическое положение страны будет и дальше ухудшаться, призыв к «классовым битвам» может многим показаться не лишенным смысла.

Все это огорчительно, тревожно, но все же не настолько, чтобы лишить нас радости освобождения от режима однопартийности. Для меня лично переход к многопартийному укладу, помимо прочего, связывается с избавлением человека от непомерно серьезного отношения к своей партийной принадлежности. Атмосфера сверхсерьезной официальщины вокруг всего, что касалось членства или нечленства в партии, когда член партии переживал, скажем, потерю партбилета чуть ли не как потерю близкого человека,— в этом было что-то глубоко унизительное для человеческого достоинства. Все эти хамские вопросы в анкетах, состоял ли в партии раньше, когда и за что был исключен, страх не дай бог получить выговор по партийной линии, а особенно «выговор с занесением», страх перед любым партийным функционером вплоть до инструктора райкома — все это были повадки не живых людей, а человекообразных существ. А псевдосерьезная партийная лексика, убогий набор примитивных словосочетаний, произносимых без тени юмора? А эта влюбленность партии в свое наименование, когда партия в своих документах через слово употребляла слово «партия»? И все всерьез, все очень, очень серьезно, прямо-таки с неутомимой серьезностью.

Всему этому многопартийность кладет конец. Многопартийность — это свобода от тупой сверхсерьезности в партийных делах. Когда много партий, много лидеров разных партий, много партийных газет, когда партии друг друга критикуют, когда партии бранятся, пишут друг на друга фельетоны, подкалывают и подковыривают друг друга, когда все это происходит изо дня в день, человек начинает относиться к своей партийной принадлежности не так натужно, не так многозначительно. Человек начинает относиться к своей партийности или беспартийности с иронией, с юмором, понимая, что хотя это вопрос и важный, но сегодня это уже не вопрос жизни или смерти.

Лично я приветствую это новое, так сказать, легкомысленное отношение человека к своей партийной принадлежности. Производственная, научная, художественная, наконец, государственная, юридическая, торговая, финансовая деятельность — вот что должно выйти и уже явственно выходит на первый план. Руководящие органы партий должны быть скромными, небольшими. Соответствующими должны быть и занимаемые ими помещения. Это ничуть не помешает достаточно серьезной политической конкуренции между партиями. Это не помешает, а только поможет народу выбрать из многих партийных программ наиболее зрелую, а из многих властолюбцев наиболее мудрых и порядочных.

Наум Коржавин

Пусть много смог ты...

1
Пусть много смог ты, много превозмог
И даже мудрецом меж нами признан,
Но все равно для жизни ты не Бог,
А только проявленье этой жизни.

Не жертвуй светом, добывая свет.
Ведь ты не знаешь, что творишь на деле.
Цель средства не оправдывает, нет.
У жизни могут быть иные цели.

Иль вовсе нет их... Есть пальба и гром,
Мир и война, гниенье и горенье —
Извечная борьба Добра со Злом,
Где нет конца и нет искорененья.

Убить!.. Тут надо ненависть призвать,
Преодолеть черту, найти отвагу.
Во имя блага проще убивать.
Но как нам знать, какая смерть во благо?

У жизни свой, присущий, вечный ход,
И не присуща скорость ей иная.
Коль чересчур толкнуть ее вперед,
Она рванет назад, давя, ломая.

Но человеку душен плен границ.
Его все время нетерпенье гложет.
И перед жизнью он склониться ниц,
Признать ее незыблемость — не может.

Он все отдать, все уничтожить рад,
Он мучает других и голодает.
Все гонится за призраком Добра,
Не ведая, что сам он Зло рождает.

А мы за ним. Вселенная, держись!
Нам головы не жаль, нам все по силам.
Но все проходит. Снова жизнь как жизнь.
И Зло как Зло. И, в общем, все как было.

Но тех, кто не жалел себя и нас,
Пытаясь вырваться из плена буден,
В час отрезвленья, страшный, горький час,
Вы все равно не проклинайте, люди!

2
В окне широком свет и белый снег,
На ручках кресла зайчики играют,
А в кресле неподвижный человек.
Молчит. Он знает сам, что умирает.

Над ним любовь и ненависть горит.
Его любой врагом иль другом числит.
А он уже почти не говорит.
Слова ушли. Остались только мысли.

Смерть демократ — подводит всем черту.
В ней беспристрастье есть, как в этом снеге.
Но что ж! Он на одну лишь правоту
Из всех возможных в жизни привилегий

Претендовал... А больше — ни на что.
Он привилегий и сейчас не просит.
Парк за окном гудит как лес густой,
А белую порошу ветер носит.

На правоту... Что значит правота?
И есть ли у нее черты земные?..
Шумят-гудят за домом провода
И мерно спит, уйдя в себя, Россия.

Ну что ж, ну что ж — он делал все, что мог,
Устои жизни яростно взрывая.
И все же не подводится итог...
Его, наверно, в жизни не бывает.

1958

Иосиф Бродский

О тирании

Эссе

Содержание текста Иосифа Бродского говорит само за себя. А оценку его произведет читатель. Но все-таки хочется отметить одно достаточно парадоксальное обстоятельство.

Говоря о тирании и о тиранах, наделяя эти понятия вполне узнаваемым политическим содержанием из очень недавней жизни тоталитарных и не только тоталитарных стран, Бродский по существу главную и страшнейшую опасность для себя и, если угодно, для самой жизни готов усматривать не в достаточно элементарном факте политической тирании, а в чем-то другом. И вот этот мотив, по-моему, у него стоит заранее выделить, чтобы легче можно было воспринимать довольно сложный текст.

Современная, именно современная, тирания есть, по Бродскому, просто функция так называемого массового общества. Причем в понятие массового общества вкладывается самый прямой смысл. Это общество, в котором много, очень много людей.

Размножившееся человеческое стадо поневоле стихийно приобретает в своей самоорганизации черты жизни муравейника или пчелиного улья.

Поэтому современный диктатор, модернизированный тиран есть лишь всего-навсего персонифицированный закон жизни такого улья или стада, он, если можно так сказать, олицетворяет безличность. Тиран перестает быть злодеем и превращается в ничтожество.

В этом суть современных тираний, по Бродскому.

Качество, вернее, бескачественность, связанная со стертостью индивидуума в толпе, непомерное количественное разрастание человеческой массы делает бесполезными структуры демократической организации общества, потому что в этой массе бесследно исчезает всякая качественная определенность, которая и создает личность. Безличность, стертость в свободе не нуждается, ее просто некуда деть, она потонет в этом океане.

Вот почему Бродский говорит, что в современном мире человека, то есть личность, прежде всего убивает не меч — орудие убийства, а орган размножения.

Не столько о застое и о Брежневе пишет Бродский, сколько о современном массовом обществе — вот что нужно прежде всего держать в уме, читая предлагаемое эссе.

Надо заметить, что эта тема сделалась весьма стойкой у Бродского. Об этом же написано стихотворение 1983 года «Сидя в тени». Эта же мысль встречается в недавнем интервью Бродского журналу «Континент». А статья «О тирании» написана в конце 70-х годов. Так что уже больше десяти лет Бродский пишет об этом.

И еще одна оговорка.

Не нужно думать, что здесь мы встречаемся с традиционной темой — «Поэт и толпа». Толпа, о которой говорит Бродский, это никакая не метафора, означающая, скажем, духовную посредственность, а самая настоящая физическая природная реальность.

Бродский предельно конкретен в размышлениях о толпе. Само это слово нужно брать у него во множественном числе — не толпа, а толпы. Можно было бы спроецировать поэтические интуиции Бродского на поле современных философских и социологических идей, найти подтверждение этих интуиций, допустим, у Ортега-и-Гасета, книга которого «Восстание масс» была недавно переведана в Советском Союзе. Или, наоборот, отыскать аргументы, оспаривающие демографический апокалипсис Бродского. Но это делать в данном случае неинтересно.

Борис Парамонов

Болезнь и смерть. Вот, пожалуй, и все, что есть общего у тирана с его подданными. Уже в этом смысле народу выгодно, чтобы правил старик. Не то чтобы мысль о неизбежности смерти обязательно просвещала и смягчала нрав, но время, затраченное тираном на размышление о собственном, скажем, обмене веществ, есть время, отнятое у дел государственных. И внутренние и международные периоды затишья прямо пропорциональны числу болезней, грызущих вашего генерального секретаря или пожизненного президента.

Даже если у него хватает восприимчивости научиться искусству дополнительной черствости, которому учат все болезни, он не торопится применить это благоприобретенное искусство к дворцовым интригам или внешней политике, хотя бы потому, что инстинктивно стремится вернуться в прежнее здоровое состояние, а то и верит, что полностью поправится.

У тирана время, отведенное на размышления о душе, используется для расчетов, как бы сохранить статус-кво. Это происходит потому, что человек в его положении не видит различий между настоящим, историей и вечностью. Госпропаганда сплавила их воедино. Потому что так удобнее и самому тирану, и населению. Он держится за власть, как другие люди преклонного возраста — за свои пенсии и сбережения.

То, что порой кажется чисткой в верхах, воспринимается народом как попытка поддержать устойчивость, на которую народ-то и рассчитывал в первую очередь, когда позволял тирании укрепиться.

Устойчивость пирамиды редко зависит от ее вершины, но все-таки именно вершина привлекает наше внимание. Рано или поздно взгляд наблюдателя утомляется ее нестерпимым геометрическим совершенством, взгляд требует перемен. Однако когда перемены происходят, они почти всегда — к худшему.

Старик, борющийся за то, чтобы избежать позора и неудобств, которые особенно неприятны в его возрасте, по крайней мере вполне предсказуем: сколь бы гнусным и злым ни выглядел он в этой борьбе, она не отражается ни на внутренней структуре пирамиды, ни на ее вовне падающей тени. Да и соперники, те, с кем он борется, вполне заслуживают жестокого обращения хотя бы за тавтологичность их амбиций при разнице в возрасте. Ибо политика есть не что иное, как чистейшая геометрия, объединенная с законом джунглей.

Там, на острие иголки, хватает места только для одного, и уж пусть он лучше будет старым, поскольку старики не притворяются ангелами. Единственная задача стареющего тирана — удержать свое положение. Его демагогия и лицемерие не подавляют умы подданных необходимостью в них верить или текстуальным разнообразием, в то время как молодой выскочка с его подлинным или наигранным рвением и целеустремленностью всегда в конечном счете повышает уровень общественного цинизма.

Оглядываясь на историю человечества, мы можем уверенно сказать, что цинизм — подлинная мера прогресса. Ибо новые тираны всегда привносят новую смесь лицемерия и жестокости. Одни больше нажимают на жестокость, другие — на лицемерие. Вспомним Гитлера, Сталина, Мао, Кастро, Каддафи, Хомейни, Амина и прочих. Они всегда намного превосходят своих предшественников и еще по-новому выкручивают ру-

ки своим гражданам, как, впрочем, и мозги наблюдателям.

Для антрополога, наблюдающего со стороны и на весьма значительном расстоянии, конечно, такой тип развития представляет большой интерес, ибо расширяет наши представления о возможностях человечества как вида.

Необходимо заметить, однако, что вышеописанный процесс зависит не в меньшей степени от технического прогресса и общего роста населения, чем от исключительной зловредности данного диктатора.

В наше время все новые социально-политические устройства, как демократические, так и авторитарные, уводят все дальше от духа индивидуализма к стадному натиску масс. Идея экзистенциальной исключительности человека заменяется идеей анонимности. Личность гибнет не столько от меча, сколько от пениса, и как бы ни была мала ваша страна, она требует или становится объектом центрального планирования.

Подобные обстоятельства легко порождают ту или другую автократию, в каковом контексте тиранов можно рассматривать в качестве компьютеров устарелого образца.

Но если бы они были всего лишь компьютерами устарелых образцов, это бы еще куда ни шло. Беда заключается в том, что тираны в состоянии приобретать новые, по последнему слову техники, компьютеры и норовят пользоваться ими. Примеры того, как старомодные устройства пользуются современным: Шикльгрубер, овладевший микрофоном, или Сталин, пользующийся телефонным подслушиванием для устранения своих оппонентов в Политбюро.

Люди становятся тиранами не потому, что испытывают к этому призвание. Но и не по чистой случайности. Человек с подобным призванием обычно предпочитает короткий путь и тиранит собственную семью. Тогда как настоящие тираны обычно застенчивы и вообще ужасно скучны в быту.

Орудие тирании — политическая партия или армия, чья структура не отличается от партийной, ибо для того, чтобы забраться на вершину чего-то, нужно иметь что-то, чему свойственна вертикальная топография.

Но в отличие от горы, или, лучше сказать, небоскреба, партия по существу — фиктивная реальность, изобретенная интеллектуальными или буквальными безработными. Они приходят в этот мир и обнаруживают, что его физическая реальность, его горы и небоскребы все уже заняты. Таким образом, перед ними выбор: ждать, пока в старой системе освободится место, или создать свою — новую, альтернативную. Последний способ представляется им более стремительным, хотя бы потому, что можно начинать не откладывая.

Создание партии — уже самодостаточное занятие. И при этом — всепоглощающее. Оно, конечно, не приносит немедленных плодов, но, с другой стороны, работа нетрудная и для психики — весьма комфортабельная, ввиду невнятности устремлений.

Для того, чтобы скрыть свое чисто демографическое происхождение, партия обычно создает себе идеологию и мифологию. В общем новая реальность всегда создается по образцу старой, подражая существующим структурам. При помощи такой техники одновременно скрывается недостаток воображения и всему предприятию придается некая дымка подлинности. Вот, кстати, почему эта публика так обожает реалистическое искусство. Вообще отсутствие воображения подлиннее, чем его наличие.

Жужжащая скука программы партии, серый неприметный вид ее вождей привлекают массы как собственное отражение.

В эпоху перенаселенности зло, равно как и добро, так же посредственны, как их субъекты. Хочешь быть тираном — будь скушен. И они скушны... Единственные свои радости они получают в процессе карабкания, когда видят, что удалось перехитрить соперника, оттолкнуть, разжаловать.

В начале века, в период расцвета политических партий, были и дополнительные удовольствия — выпустить, скажем, какую ни на есть брошюрку, удрать от полицейского, произнести зажигательную речь на подпольном съезде, провести довольно продолжительное время в Швейцарских Альпах или на Французской Ривьере...

Теперь все это в прошлом.

Острые проблемы, фальшивые бороды, штудирование Маркса. Все, что осталось,— это ожидание повышения, бесконечная волокита, картотеки и выискивание тех, на кого можно положиться. Даже язык за зубами держать неинтересно, потому как ничего достойного внимания подслушивающих устройств, которыми начинены стены вокруг тебя, все равно с него не сорвется.

Медленное движение времени — вот что приводит к вершине. Утешительно здесь только то, что тем самым всему предприятию придается ощущение подлинности, ибо то, что требует времени,— реально. Продвижение неспешно, даже когда партия в оппозиции.

Что касается правящей партии, то ей и вовсе спешить некуда. После полувекового пребывания у власти она сама способна распределять время.

Конечно, с точки зрения идеалов, в викторианском смысле этого слова, однопартийная система не слишком отличается от современных форм политического плюрализма. И все же, чтобы вступить в единственную существующую партию, слишком часто надо обладать более чем средним запасом приспособляемости. Тем не менее как ни хитри и каким бы кристально чистым ни было твое личное дело, раньше шестидесяти в Политбюро не попадешь. А в этом возрасте жизнь уже абсолютно необратима, и тот, кто ухватился за бразды правления, разожмет кулаки только для панихидной свечи. 60-летний человек вряд ли решится на что-либо экономически или политически рискованное. Он знает, что ему осталось лет десять и радости его — гастрономического или технического порядка: роскошная диета, заграничные сигареты и заграничные же автомобили. Он — человек статус-кво, что, конечно, выгодно в международных отношениях, поскольку ракетный арсенал у него неуклонно растет; но невыносимо внутри страны, где ничегонеделание означает ухудшение существующих условий. И хотя последним обстоятельством могут воспользоваться его соперники, он скорее ликвидирует их, чем предложит какие-то перемены. Ведь всегда чувствуешь легкую ностальгию по тому порядку вещей, который привел тебя к успеху.

К сведению, продолжительность хорошей тирании — 10, 15 лет, 20 — самое большее. За этим пределом неизбежно соскальзывание в нечто весьма монструозное. Тогда мы имеем дело с величием, проявляющимся в развязывании войн, или террора внутри страны, или того и другого вместе.

Природа, слава Богу, берет свое, иногда, правда, пользуясь как своим орудием соперником тирана, и, как правило, вовремя, то есть прежде, чем наш герой задумает обессмертить свое имя чем-нибудь кошмарным. Молодые кадры, которые вовсе не так уж молоды, нажимают снизу, выталкивая его в голубые пределы чистого хроноса, поскольку с вершины пирамиды дальше двигаться можно только уже в этом направлении. Правда и то, что нередко природе приходится действовать в одиночку, встречая чудовищное сопротивление со стороны органов государственной безопасности и команды личных докторов тирана. Из-за границы летят самолеты с иностранными специалистами, чтобы выуживать нашего героя из глубин маразма, в который он погружается. Пославшие их правительства сами глубоко заинтересованы в сохранении статус-кво. Иногда иностранные доктора преуспевают в своих гуманитарных миссиях настолько, что к великому человеку возвращается достаточно сил, чтобы грозить гибелью их странам.

В конце концов, у всех опускаются руки. У органов, пожалуй, менее охотно, чем у докторов, поскольку медицинская иерархия не так зависима от предстоящих перемен. Но даже и органам в конце концов надоедает хозяин, которого им предстоит пережить так или иначе. И охранники отворачиваются, и в дверь проскальзывает смерть с косой, серпом и молотом.

На следующее утро население будят не пунктуальные петухи, а льющиеся из репродуктора волны похоронного марша Шопена. Затем следуют похороны с военными почестями, лошади тащат лафет, впереди шагает взвод солдат, несут на алых подушечках ордена и медали, украшавшие пиджак тирана, как грудь пса-призера. И вот это именно то, чем он и был,— псом, получавшим призы, выигрывавшим собачьи бега. И если население оплакивает его кончину, как часто случается,— это слезы тех, кто сделал ставку и проиграл. Народ оплакивает потерянное время. А затем появляются члены Политбюро, подпирая плечами кумачом крытый гроб — единственный общий между ними знаменатель. Пока они несут свой мертвый знаменатель, трещат и щелкают камеры, а иностранцы и местные напряженно вглядываются в непроницаемые лица, пытаясь угадать преемника.

Возможно, покойный был настолько тщеславен, что оставил политическое завещание? Но его все равно не опубликуют. Решение будет принято втайне, на закрытом для населения заседании Политбюро, то есть подпольно.

Скрытность — старинное пристрастие партии, эхо ее демографического происхождения, славного нелегального прошлого. Так что лица не выражают ничего. Это им особенно удается, потому что выражать нечего, потому что снова будет все то же самое. Новый будет отличаться от старого только внешне, и духовно и в других отношениях ему предстоит стать точной копией покойника.

Это, возможно, и есть самый главный секрет.

Если вдуматься, перемены внутри партии — это единственная форма воскрешения, нам доступная. Конечно, повторение рождает скуку, но если оно происходит втайне, то не лишено занимательности. Самое же занятное — это когда соображаешь, что из этих людей любой может стать тираном. Вся растерянность и неясность только из-за

того, что предложение превышает спрос, из-за того, что мы имеем дело не с тиранией отдельных личностей, а с тиранией партии, которая просто поставила производство тиранов на индустриальную основу. Что с ее стороны было очень умно в целом и очень уместно, в частности, учитывая, как быстро сдает свои позиции индивидуализм.

Иными словами, в наше время гадание — кто кем будет — игра столь же романтичная и старомодная, как бильбоке. Ею могут развлекаться только те, кто был выбран свободно. Давно прошло время орлиных профилей, бород клинышком или лопатой, усов наподобие моржовых или вроде зубной щетки. Скоро и брови уйдут в прошлое.

Все же есть нечто завораживающее в этих пустых, серых, ничем не замечательных лицах. Они выглядят как все, что почти что придает им оттенок подпольности; они одинаковы, как трава. Визуальное однообразие дает дополнительную глубину принципу народного правительства. Здесь правят никто. Но когда тобой правят никто, это самая всеобъемлющая форма тирании, ибо никто выглядят как все. Во многих отношениях они действительно представляют массу. Вот почему им нет нужды проводить выборы. Неблагодарная задача для воображения думать о том, к каким возможным результатам привела бы система «один человек — один голос», скажем, в Китае, с его миллиардным населением, какой парламент получился бы там и сколько десятков миллионов людей оказались бы в меньшинстве.

Расцвет политических партий в начале века был первым признаком перенаселенности. Потому-то они так и преуспевают в наши дни. Пока индивидуалисты над ними подшучивали, они набирали силу на обезличивании, и нынче индивидуалистам уже не до смеха.

Целью партии, однако, не является ни собственный триумф, ни триумф какого-то отдельного бюрократа. Верно, что они оказались впереди своего времени, но у времени всегда масса всякого впереди, в особенности людей. Их цель — приспособить собственное количественное разрастание к сохраняющему прежние размеры миру. И единственный способ достичь этой цели — через обезличивание и бюрократизацию всего живого.

Сама жизнь есть общий знаменатель, достаточное основание для более подробной организации существования. Вот этим и занимается тирания, организуя для вас вашу жизнь. Делает она это с наивозможной тщательностью, уж безусловно лучше, чем демократия. К тому же она делает это для вашей же пользы, ибо любое проявление индивидуализма в толпе может быть опасно. Прежде всего для того, кто его проявляет, ну, и о том, кто стоит рядом, тоже надо подумать. Вот для чего существует руководимое партией государство, с его службами безопасности, психиатрическими лечебницами, полицией и преданностью граждан.

И все же даже всех этих учреждений недостаточно. В идеале каждый человек должен стать сам себе бюрократом. День, когда эта мечта станет реальностью, все ближе и виднее. Ибо бюрократизация индивидуального существования начинается с размышлений о политике и не прекращается с приобретением карманного калькулятора.

Так что если кто настроен элегически на похоронах тирана — это происходит в основном по причинам автобиографическим и потому, что такая кончина придает большую конкретность ностальгии по старым добрым временам.

В конце концов, покойник тоже был продуктом старой школы, когда люди еще ощущали разницу между тем, что они говорили и что делали. Если в истории ему будет отведено не более одной строки, тем лучше. Значит, среди своих подданных он не учинил достаточно кровопролитий, чтобы набралось на целый абзац. Любовницы у него были склонны к полноте и немногочисленны. Писал он мало, равным образом не рисовал и не играл на музыкальных инструментах. Также не ввел нового стиля мебели.

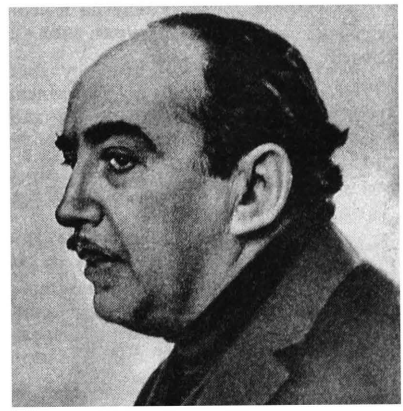
Он был простой тиран, но все-таки лидеры величайших демократий ужасно стремились пожать ему руку. Короче говоря, он не переусердствовал, и это отчасти благодаря ему, открывая окно утром, мы убеждаемся, что горизонт еще не встал на-попа.

Благодаря характеру его работы, никто не знал, что он думает на самом деле. Вполне возможно, что он и сам не знал, что он на самом деле думает. Это могло бы стать хорошей для него эпитафией, не будь анекдота, который финны рассказывают о завещании их пожизненного президента Урхо Кекконена. Оно начинается словами: «Если я умру...»

Авторизованный перевод с английского
Льва Лосева

Александр Галич

Опыт ностальгии



...Когда переезжали через Неву, Пушкин шутливо спросил:— Уж не в крепость ли ты меня везешь?
— Нет,— ответил Данзас,— просто через крепость на Черную речку самая близкая дорога!
Записано В. А. Жуковским со слов секунданта Пушкина — Данзаса

...Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе...
Б. Пастернак

...Мурка, не ходи, там сыч
На подушке вышит!
А. Ахматова

Не жалею ничуть, ни о чем, ни о чем не жалею,
Ни границы над сердцем моим не вольны,
Ни года!
Так зачем же я вдруг, при одной
только мысли шалею,
Что уже никогда, никогда...
Боже мой, никогда!..

Погоди, успокойся, подумай —
А что — никогда?!
Широт заполярных метели,
Тарханы, Владимир, Ирпень —
Как много мы не доглядели,
Не поздно ль казниться теперь?!

Мы с каждым мгновеньем бессильней,
Хоть наша вина не вина.
Над блочно-панельной Россией,
Как лагерный номер — луна.

Обкомы, горкомы, райкомы
В подтеках снегов и дождей.
В их окнах, как бельма трахомы
(Давно никому не знакомы),
Безликие лики вождей.

В их залах прокуренных — волки
Пинают людей, как собак.
А после те самые волки

Усядутся в черные «Волги»,
Закурят вирджинский табак.

И дач государственных охра
Укроет посадских светил,
И будет мордастая ВОХРа
Следить, чтоб никто не следил.

И в баньке, протопленной жарко,
Запляшет косматая чудь...

Ужель тебе этого жалко?
Ни капли не жалко, ничуть!
Я не вспомню, клянусь, я и в первые годы не вспомню,
Севастопольский берег,
Почти небывалая быль.
И таинственный спуск в Херсонесскую каменоломню,
И на детской матроске
Эллады певучая пыль.

Я не вспомню, клянусь!
Ну, а что же я вспомню?

А что же я вспомню?
Усмешку
На гладком чиновном лице,
Мою неуклюжую спешку
И жалкую ярость в конце.

Я в грусть по березкам не верю,
Разлуку слезами не мерь.
И надо ли эту потерю
Приписывать к счету потерь?

Как каменный лес, онемело,
Стоим мы на том рубеже,
Где тело — как будто не тело,
Где слово — не только не дело,
Но даже не слово уже.

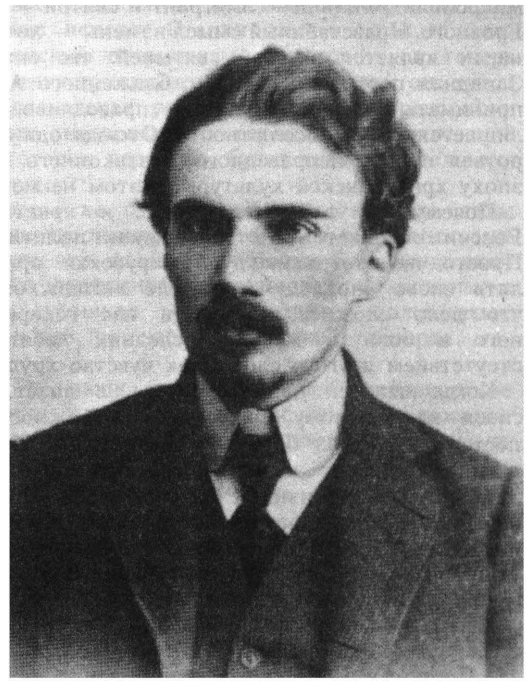
Идут мимо нас поколенья,
Проходят и машут рукой.
Презренье, презренье, презренье,
Дано нам, как новое зренье
И пропуск в грядущий покой!

А кони?
Крылатые кони,
Что рвутся с гранитных торцов,
Разбойничий посвист погони,
Игрушечный звон бубенцов?

А святки?
А прядь полушалка,
Что жарко спадает на грудь?
Ужель тебе этого жалко?
Не очень...
А впрочем — чуть-чуть!

Но тает февральская свечка,
Но спят на подушке сычи,
Но есть еще Черная речка,
Но есть еще Черная речка,
Но — есть — еще — Черная речка...

Об этом не надо!
Молчи!



Георгий Федотов

Защита России

Советские читатели только начинают знакомство с обширным наследием Георгия Петровича Федотова (1886—1951), одного из крупнейших русских мыслителей первой половины XX века, глубокого философа, выдающегося историка и культуролога, яркого публициста. Его творчество — важнейшее слагаемое отечественной духовной культуры своего времени и живое достояние современности. Г. П. Федотов не только оставил нам размышления ученого и мировоззренческий опыт политического писателя, но и завещал благородное личное поведение человека, никогда не кривившего душой и ни слова не сказавшего против совести.

Участник социал-демократического движения в 1904—1906 годах, Г. П. Федотов в 1925 году вынужден был навсегда покинуть Родину из-за невозможности свободно выражать свои взгляды. Сегодня мы можем судить о том, насколько эти взгляды, при всей очевидной спорности, категоричности некоторых суждений, созвучны нашим поискам выхода из нынешнего кризиса, как много дают для понимания тех периодов русской истории, завершением которых, как мы хотим надеяться, этот кризис является. И, несомненно, Г. П. Федотов — мудрый помощник в выработке возможно более трезвого отношения и к нашей действительности, и к нашему будущему.

Предлагаемые вниманию читателей статьи были опубликованы в зарубежной периодике в 30-е годы.

Защита России

Эмигранты всех времен и народов боролись с оружием в руках против своей родины. Афиняне и спартанцы, квельфы и гибеллины, французы Великой революции и русские за XIX и XX столетие. Плутарх или Иловайский прославили для нас со школьной скамьи имена великих изменников: Фемистокла, Павзания, Кориолана. У нас князь Курбский и Герцен не колебались идти с врагами России. Мы, кстати, только теперь, в изгнании, вполне оценили значение Курбского и Герцена для русской национальной чести. Курбский и

митрополит Филипп — эмигрант и святой — одни спасают достоинство России в век Ивана Грозного. Нравственный смысл измены — хотя и трагический — заключается в том, что родина не является высшей святыней: что она должна подчиниться правде, то есть Богу. Западная церковь, начиная с блаженного Августина, учила о допустимости для христиан принимать участие лишь в справедливой войне. Тем самым суверенитет отечества лишается своей абсолютности. Отсюда один шаг до возможности и даже обязанности бороться против неправедного, беззаконного и тиранического отечества. В средние века, в эпоху христианской культуры, в этом не могло быть сомнений.

Почему же теперь для нас, и христиан, и революционеров, измена сталинской России ощущается не только как политическая ошибка, но и как моральный грех? Просто ли это наша дурная русская привычка морализировать политику и употреблять слово «подлец» в смысле английского «достопочтенный джентльмен»? Я думаю, что дело сложнее, и что в нас говорит опыт нового чувства России, выношенного в боли и муках последних десятилетий. Это чувство я определил бы, за отсутствием другого слова, как чувство хрупкости России.

Когда человек не молод и уже знает, что в мире есть смерть, тогда он относится к любимому существу с бережностью, непонятной для юноши и в которой постоянный страх борется с нежностью. Все старые счеты, незаконченная распря целой жизни смолкают перед симптомом рокового недуга. В великую войну мы впервые испугались за жизнь России. Раньше мы могли, по политической традиции, говорить о слабости России, повторять слова о «колоссе на глиняных ногах», но в глубине души не верили им. Россия представлялась нам несокрушимо прочной, гранитной, монументальной, в стиле того памятника, который Паоло Трубецкой создал отходящей в вечность эпохе. Не только консерваторы, но и революционеры — мы были загипнотизированы Александром III. Такую махину — можно ли сдвинуть? Легкая встряска, удар по шее только на пользу сонному великану. За Севастополь — освобождение крестьян, за Порт-Артур — конституция. Баланс оказался недурен. Мы не хотели видеть, что сонный великан уже дряхлел и что огромная лавина, подточенная подземными водами, готова рухнуть, похоронив под обломками не только самодержавие, но и Россию.

Война раскрыла нам глаза. Такой войны еще не было в истории. Впервые не правительства, не армии, а народы стояли друг против друга. Война на истощение, в которой не мужчины даже, а матери решают дело, вскрыла страшную слабость России. За гнилой властью, за бедной техникой мы увидели народ, который отказался защищать родину, народ, который сказал себе: «На что мне Россия? Плевать мне на Россию! У меня один враг — мой буржуй, а я и под немцами проживу». Была еще одна страна, подданные которой рассуждали приблизительно таким же образом. Это была древняя монархия Габсбургов: она не существует более.

В то время, когда национальное сознание казалось умершим в народе русском, все остальные народы рухнувшей империи переживали бурный экстаз своего национального рождения. Их пробуждение, даже самое существование многих из них мы так же прозевали, как выветривание русского патриотизма. Нам и в голову не приходило сопоставлять национальную структуру России с Австро-Венгрией. До того мы смотрели на вещи глазами победоносцевской эпохи. 1917 год поставил нас перед вполне реальной возможностью расчленения России. Оно началось, отторгло от России все западные окраины, но было приостановлено неожиданным пробуждением русского революционного патриотизма.

Для миллионов обращенных в нигилистическую веру рабочих и крестьян революция оказалась если не родиной, то центром кристаллизации нового элементарного чувства родины. Россия, освобожденная от буржуев, мужицкая Россия была своя. Ее стоило защищать, хотя и очень еще был слаб инстинкт самозащиты в изъеденном моральной гангреной организме. Новый советский патриотизм есть факт, который бессмысленно отрицать. Это есть единственный шанс на бытие России. Если он будет бит, если народ откажется защищать Россию Сталина, как он отказался защищать Россию Николая II и Россию демократической республики, то для этого народа, вероятно, нет возможностей исторического существования. Придется признать, что Россия исчерпала себя за свой долгий тысячелетний век и, подобно стольким древним государствам и нациям, ляжет под пар на долгий отдых или под вспашку чужих национальных культур.

Еще очень трудно оценить отсюда силу и живучесть нового русского патриотизма. Он очень крепок у молодой русской интеллигенции, у новой знати, управляю-

щей Россией. Но так ли силен он в массах рабочих и крестьян, на спинах которых строится сталинский трон? Это для нас неясно. Сталин сам, в годы колхозного закрепощения, безумно подорвал крестьянский патриотизм, в котором он теперь столь нуждается. Но и сейчас, в горячке индустриального строительства, он губит патриотизм рабочих, на котором создавалась советская республика. Мы с тревогой и болью следим отсюда за перебоями русского надорванного сердца. Выдержит ли? Выдержит ли оно новое военное напряжение, которое, вероятно, будет тяжелее прежнего, перед лицом опасностей несравненно более грозных?

Эти сомнения еще не безнадежность: вопрос — не отрицание. В России есть силы жизни, которые энергично борются с болезнетворными, смертоносными процессами. Исход не предрешен до конца. Иногда кажется, что чаши весов почти уравновешивают друг друга. Тогда для нас, для жалкой кучки эмигрантов, отрезанных от родины и даже от политического дела, может выпасть страшная роль «последней соломинки». Такой соломинкой должен ощущать себя каждый из нас. Соломинкой, которая может переломить хребет перегруженной лошади.

Вот почему так непохоже наше время и наши споры на все исторические прецеденты, и почему так бессмысленна сейчас политическая арифметика, сложение плюсов и минусов возможных результатов. Там, где одна из возможностей есть смерть России, расчеты смолкают.

Кто не с Россией в эти роковые дни, тот совершает — может быть, сам того не сознавая — последнее и безвозвратное отречение от нее.

19.4.1936

Февраль и Октябрь

Февраль и Октябрь — нельзя сказать, чтобы очень приятные месяцы русского года — надолго останутся для России политическими символами. Октябрь будет скоро праздновать двадцатую годовщину своей победы. Февраль уже отметил для себя, в молчании и скорби, двадцатилетие своих несбывшихся надежд. Но, странное дело, побежденный Февраль не хочет умирать. И чем дальше идет время, чем более исчерпывает себя духовно и опустошает Октябрь-победитель, тем настойчивее встает вопрос о его преемнике. И Февраль, как легитимный претендент, как «король в изгнании», предъявляет свои права.

В каком смысле можно противопоставлять Февраль и Октябрь? Конечно, не в социологическом анализе русской революции. Исторически они оба входят в этот грандиозный процесс как его моменты. Для историка всегда остается Февраль-зачинатель и Октябрь-завершитель. Завершитель того распада государственной власти, который не в Феврале, конечно, начался, но в нем дал свой первый взрыв: свалилась корона. Те же силы, которые вызвали взрыв Февраля, произвели и Октябрь. Самая глубокая и самая простая правда о 1917 годе состоит в том, что народные массы не пожелали продолжать непонятную и ненавистную войну. Лозунг «долой войну» все время был самым популярным, самым массовым, хотя и долго заглушался другими на него наброшенными благородными словами. Февральский переворот был произведен петроградским гарнизоном; октябрьский — самовольно демобилизованной армией. Осенью, как и весной, массы дали увлечь себя вождям, с которыми, в сущности, они не имели ничего общего и которые пытались использовать энергию стихийного обвала для своей политической работы. Люди Октября в этом успели потому, что в своем безграничном имморализме открыли все шлюзы низким страстям. Февралисты говорили о жертвах, о долге, о родине и свободе; октябристы — о прекращении войны, о грабежах, о классовой мести. Психологически борьба была неравная. Лишь позднее Октябрь предъявил свой счет издержек: десятки миллионов трупов и десятки лет нищеты.

Смотря на вещи объективно, двадцать лет спустя видишь, что другого исхода не было; что при стихийности и страшной силе обвала русской государственности Февраль мог бы совладать с разрушением при одном условии: если бы он во всем поступал, как

Октябрь. Временное правительство — всякое правительство 1917 г.— могло бы совладать и удержаться, если бы заключило «похабный» мир и отдало высшие классы, от офицерства до интеллигенции, в жертву народной ярости. Вероятно, еще сейчас есть немало черных душ — пореволюционных и контрреволюционных большевиков,— которые не могут простить Февралю того, что он не пошел по этому пути. Но чем тогда бы он отличался от Октября? Экономической программой? Неужели стоило идти на поражение и разгром России, на истребление интеллигенции и торжество Держиморды во имя спасения капитализма?

К чести России и ее интеллигенции, в ее среде не нашлось Растопчиных, бросающих Верещагина на растерзание толпе. Впрочем, такие Растопчины — Крыленки имелись в изобилии, но русская интеллигенция извергла их из своей среды.

На вопрос, в чем основное различие между Февралем и Октябрем, следует искать ответа не в анализе политических событий и творящих их классов, а в сознании возглавляющих их групп. Есть немало охотников стирать эти различия и видеть в большевиках прямых и достойных завершителей дела русской интеллигенции. Что они выросли из одного с ней ствола — от Радищева или, скажем, от Герцена — это бесспорно. Но уже рано, с 60-х годов, две линии русской революции разошлись достаточно далеко. Нечаев был отвергнут поколением 70-х годов. Ленин был одинок в породившей его социал-демократической среде. Он ненавидел интеллигенцию более страстной ненавистью, чем капитализм и самодержавие. Он должен был искать себе поддержки в людях полукультурных, даже полуграмотных: в Зиновьевых и Сталиных. Между ним и революционной интеллигенцией проведена черта — не его максимализмом (максимализмом нельзя было напугать русскую интеллигенцию), а его абсолютным имморализмом. [...]

Февраль не только не породил Октября в этом смысле, но в противостоянии ему нашел себя. Если и были в нем, в разных течениях русской демократии и интеллигенции, некоторые соблазны имморализма, то они перегорели в очистительном огне испытаний. Остатки разбитой армии духовно не разоружились. Они лишь глубже осознали свое призвание и свою духовную генеалогию. За ними стоит великий XIX век в основной линии русской свободолюбивой и человеколюбивой мысли. А еще глубже — забытые, но еще живые заветы русского деятельного христианства, прошедшие сквозь разум западного, тоже христианского, гуманизма. Так обнаруживается, что символ Февраля, очищенный от всех случайных исторических наслоений,— есть символ гуманизма, символ деятельного, социального христианства. И прежде всего символ Свободы.

Все остальное в Феврале — все детали его демократических программ, вся его полуякобинская, полумарксистская фразеология, неуверенная тактика — будут забыты и получат историческую амнистию. Но как забыть, что на рубеже новой исторической эпохи, на рубеже нового «тоталитарного» деспотизма, нависшего над миром, Февраль в последний раз развернул знамя свободы? Настанет время — мы не знаем, близко ли оно,— когда растоптанный, униженный человек (ведь он, в конце концов, не термит, а бессмертный дух!) взбунтуется и потребует своих прав: уже не на пищу, не на спорт, не на зрелища, а на мысль, на свободу, на нравственную ответственность. Это первое пробуждение человека и будет воскресением Февраля — в России. Вероятно, немало времени пройдет, пока духовные принципы свободы найдут свое выражение и в общественной жизни. Для этого и Февралю придется повозиться, как Николаю-Угоднику, над завязшей в грязи телегой русского мужика. Придется сделать выводы политического реализма из горького опыта поражений. Новый Февраль будет тверже, суровее. Никто не сможет упрекнуть его в толстовском непротивленчестве. Но, обнажая меч власти для обуздания зла, он не забудет, что этот меч поднят в конечном счете для защиты человека и стоящей над ним правды. В этом различие между духом Февраля и духом всех Октябрей, абсолютизирующих чисто социальные ценности. Для кого нет ничего выше рабочего класса или Великой России, те не остановятся ни перед чем ради своего идола. Насилие не только не отвратительно для них, но даже является настоящим источником злой радости. Ведь в основе всякого социального коллектива — класса или государства — живет пафос силы, а сила любит ощущать себя в насилии. Вот почему мы видим сейчас, как дух былого имморализма оживает в стане реакции. [...] Мало сказать: все средства хороши. Люди убеждены, что низость или жестокость средств является прямой гарантией успеха. Чем гнуснее, тем надежнее. «Мы не слюнтяи. Для нас перевешать 2—3—5 миллионов — плевое дело». Так растут у пня поваленного Белого движения ядовитые грибы новой всероссийской чеки.

От чекистов настоящих и чекистов будущих, от торжествующего и раздавленного насилия да спасут нас в эти дни траурной памяти о побежденном Феврале 1917 года стоящие за ним тени подвижников и героев, из века в век проливавших свою кровь за освобождение человека.

14.3.1937

Пушкин и освобождение России

Среди тьмы русской жизни, среди казней, предательства, лжи, окутывающей все густой, непроницаемой пеленой, одна мысль сейчас утешает, дает надежду: в России читают Пушкина. Читают не в порядке юбилейного заказа, наспех, напоказ, для проработки на собраниях. Мы знаем, его читают уже давно, много лет — читают, как никогда раньше не читали. Пушкин стал любимым народным поэтом.

Или и это ложь, одна из подробностей генеральной линии, и Пушкина навязывают народу, как некогда навязывали Маркса? Мы так часто обманывались, и так трудно что-нибудь разглядеть сквозь советскую ложь, что и эти искусительные мысли приходят в голову. Если бы Сталину не хотелось, чтобы народ читал Пушкина, разве узнали бы мы, что его читают? Сумели бы замолчать, если не задушить. Если Сталин хочет, чтобы его читали, что стоит ему создать культ Пушкина, подобно тому, как он создает культ стольких эфемерных героев строительства? Но нет, слишком уже вопиюще противоречие между Пушкиным и сталинизмом, чтобы можно было серьезно остановиться на гипотезе обмана. Да, и Сталин хочет нагреть себе руки в огне пушкинской славы. Здесь, в этой точке, каким-то непостижимым образом сошлись вкусы диктатора и народа. Что же, и здесь, в эмиграции, самые жестокие враги соединяются на этом имени. Лишнее свидетельство пушкинского универсализма.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык.

Через сто лет пророчество поэта исполнилось. Исполнилось с лихвой. Не только назвали, то есть услышали о его имени, но и читают — действительно читают на всех языках России: и финн, и тунгус, и калмык. В этом, может быть, и состоит единственное подлинное достижение революции.

Да, через 100 лет Пушкин дошел до народа. Вчерашние крепостные читают «Евгения Онегина» — без зависти и злобы. Современные барышни-крестьянки вздыхают над судьбой Татьяны, а не ее сенных девушек. Совершается преодоление классового сознания; в рабочем, в крестьянине родился человек, и Пушкин стоит у купели крестным отцом.

Почему не сказать и всей правды? С тех пор, как Россия потеряла своего поэта, никогда русская интеллигенция, русское общество не читали его с таким единодушным упоением, с каким должны (мы убеждены в этом) читать его сейчас в России. В XIX веке культ Пушкина теплился в «часовне» культурного и реакционного меньшинства, почти секты. Для большинства он был слишком далек, классичен, холоден. Изумительная цельность пушкинского мира, едва поэт успел закрыть глаза, была разорвана его наследниками: Гоголем, Лермонтовым, Герценом, Хомяковым. Толстой и Достоевский заставили заглянуть так глубоко в извилины человеческой природы, что надолго отбили вкус к «прозрачной ясности». Лишь XX век воскресил Пушкина — правда, ища в нем своего: своих эстетических и мистических (менее всего нравственных) ценностей. Это был Пушкин, прошедший сквозь Брюсова и Мережковского.

И вот теперь его читают так, как могли читать в 20-х годах прошлого века. С доверчивостью почти наивной, с восторгом почти детским, с цельностью восприятия, почти адекватной самому Пушкину. О, конечно, современный читатель — варвар. Он стоит на такой примитивной ступени сознания, что Пушкин для него должен быть и

труден и сложен. И все же этот читатель должен быть ближе к Пушкину и пушкинскому веку, чем все прошедшие через Гоголя и Достоевского.

Дорого дали бы мы, чтобы узнать, что именно пленяет в Пушкине современного русского читателя. Может быть, когда-нибудь и узнаем; но сейчас осуждены на гадания. Мне думается, что в Пушкине сейчас должно нравиться цельное приятие Божьего мира, картины мирного, прекрасного быта, амнистия человеку — вне героического напряжения и подвига,— человеку просто, который хочет жить и хотя бы мечтать о счастье. Это значит, не Болдинские трагедии, а «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» должны прежде всего открывать Пушкина советскому читателю.

За мирным бытом дворянства, давно разрушенных усадеб, встает образ России в ее величии, в ее истории. Пушкин был последним у нас поэтом империи, и вековая вражда между империей и русской интеллигенцией немало мешала нам воспринимать Пушкина. Эта преграда пала. Народ, преемник царей, принимает державное наследство исторической славы. Пушкинский Петр, герой государственности и просвещения, должен говорить сердцу новой интеллигенции, строителям новой России. Здесь, вероятно, и есть точка совпадения правящей и трудящейся России в их общей оценке Пушкина.

Пореволюционная Россия явно ближе к XVIII веку, чем к XIX. Она повторяет не только его уродливые гримасы: обожание техники, власть временщиков, уродливую лесть поэтов («Оды Фелице», и «Рассуждения о пользе стекла»). Дух империи и дух просвещения — новое соединение государства и культуры, давно разорванных в России,— вот что перекидывает мост из XVIII века в XX. И Пушкин возрождается как поэт-завершитель, не зачинатель, как «остальной из стаи славных екатерининских орлов».

Повторяю, мы не знаем, как понимают Пушкина в России, что берут, мимо чего проходят. Но вот на чем нельзя не остановиться. Для Пушкина империя была связана не только с просвещением, но и со свободой. Пушкин был, всегда сознавал себя певцом свободы. С отроческих лицейских лет и до последнего вздоха (предсмертный «Памятник») он не уставал славить свободу. Менялось ее содержание, революционер превращался в лояльного монархиста, политическая свобода отходила на задний план перед свободой духа, творчества, но в каждый момент своей жизни Пушкин пел свободу. Для него свобода была то же, что дыхание, что жизнь. Неужели в Москве забыли разницу между Пушкиным и Тредьяковским?

Мы читаем, что на Пушкинских празднествах в России принято декламировать «Вольность», «Кинжал», «Послание к Чаадаеву» («Гавриилиада» — слава Богу, вышла из моды).

Неужели за славянизмами полудержавинской речи никто в России уже не понимает ее смысла? Никто, так-таки никто, и не расшифрует «девы-Эвмениды» и не узнает, кому предназначается ее кинжал? Я убежден, что такие эрудиты найдутся. Но и без комментариев, на слух ясно, что пушкинский кинжал обоюдоострый, грозит на обе стороны: царям и Маратам. Как могли это проглядеть в Кремле? Кто это «исчадье мятежей»? О ком это?

Презренный, мрачный и кровавый
Над трупом вольности безглавой
Палач уродливый возник.

Пусть никто уже в России не помнит имени Марата (а кажется, ему было посвящено в России немало улиц и площадей). Но разве уж так трудно подставить под это имя его русский эквивалент?

Мы слышали, что в Москве решено восстановить пушкинские строки на его памятнике. Какая смелость! В стране Сталина эти слова будут гореть, как клеймо на лбу каторжника:

Что в мой жестокий век восславил я свободу

(Чей это век?)

И милость к падшим призывал.

(Уже не всенародным ли требованием казней?)

Насколько спокойнее для деспота приличная строка Жуковского: «прелестью полезен» — что же, пользу можно извлечь изо всего, даже из Пушкина — до поры до времени. Теряешься в догадках, не зная, как объяснить политическую дерзость реставраторов. Пушкин сам нам подсказывает. В одной из юношеских заметок о Петре Вели-

ком он выражается о нем — несправедливо, конечно: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество». Только презрением к человечеству — или к русскому народу — можно объяснить пушкинский либерализм Сталина: это быдло никогда не поймет! А что, если поймет? Если Пушкин наконец станет «сеятелем свободы» в родной стране?

7.2.1937

Потерянный писатель

А. И. Герцен (1812—1870)

Русская революционная интеллигенция не богата художественными талантами. Ее сила в другом: в героическом подвижничестве, в самоотречении, в мученичестве. В сущности, лишь два больших писателя останутся в веках, чтобы представлять революционную традицию XIX века. Герцен был одним из них. (Другой, конечно, Некрасов.) Тем непонятнее и горестнее его судьба в истории русского общества. Это не забвение — Герцен никогда не был забыт совершенно. Это не отрицание — с ним никогда не спорили. Он просто никогда (за исключением, может быть, 50-х годов, точнее 1855—1863 годов) не доходил до сознания, не затронул глубоко той молодой России, для которой писал, для которой пожертвовал родиной. Безмерно трагично его одиночество. Потеряв семью, друзей, которые окружали его романтическую молодость, пережив крушение всех своих политических надежд (1848), старея в изгнании, он не имел утешения видеть преемников своего дела, ни даже слышать дружеские отклики с родины. Для молодых людей его поколения, для либералов, воспитанных в идеях 40-х годов, он был слишком смел, слишком мечтателен, даже просто опасен. В публичных отречениях от Герцена — в 60-х годах — есть и эта горькая доля трусости. Для радикалов, для революционеров — он слишком мягок, слишком аристократ, барин, чужой человек. Между ними и Герценом легла пропасть — не только идей, но гораздо более глубокая — классов. Революционеры до самого конца не желали признать его своим. Его, социалиста, упорно считали либералом. Если где и хранилась благоговейная память о Герцене, то в немногих либеральных дворянских семьях, с которыми связано земское движение конца прошлого века. Родичев был, в своем ораторстве, учеником Герцена. Казалось бы, по содержанию своих идей — которые как раз делают его чуждым нашему времени — Герцен должен удовлетворять шестидесятников. Материалист, как и они, революционный социалист с чертами народничества, относившийся презрительно к парламентско-демократическим формам, он должен был бы прийтись по вкусу всем друзьям Чернышевского. Но нет, они готовы были признать своим учителем Бакунина, даже Ткачева и относились к Герцену с нескрываемым презрением.

Почему, за что? Неужели только из классовой зависти плебеев к дворянину? Даже если это так, какие нравственные элементы могла заключать в себе эта плебейская зависть — зависть людей, которые умели же умирать за свою правду?

Бесспорно, Герцен был последним представителем, в политическом мире России, блестящей дворянской культуры начала XIX века. У него много общего с декабристами, с людьми 20-х годов, с современниками молодого Пушкина. Философская идеалистическая школа 30-х годов, ненавистная Пушкину, едва задела Герцена. Он сбросил с себя легко чуждые его натуре философские вериги и вернулся в старый, легкий, галльский мир. Секрет его блестящей прозы, столь поразительной на фоне общего упадка языковой культуры,— помимо его огромного темперамента, именно в этой благородной французской школе. Вернее, в той свободе и изяществе, которые эта школа давала природному темпераменту публициста и борца. Через эту французскую вторую родину проза Герцена роднится с пушкинской, не классической прозой повестей, а вольной и буйной прозой писем.

Утрата этой галльской традиции с 50-х годов сообщила русской литературе унылую серость, неуклюжую тяжеловесность, от которой даже усилия целого поколения символистов были бессильны отучить ее.

За прозой — человек. Проза Герцена никогда не была только манерой, школой. Он нашел в ней изумительно гибкий инструмент для выражения своей природы, самого себя, именно себя, а не своих идей. Через Герцена ощущаешь себя в границах предельной свободы, какая только достижима в границах культуры. Эти границы — оковы форм, шаблонов, традиций — почти не чувствуются. Перед нами кипит, играет сама жизнь. От нежной элегии до пламенного гнева — все оттенки человеческой эмоциональности изливаются на языке полуотвлеченных идей и совсем не отвлеченных, а очень конкретных политических пристрастий. В писаниях Герцена поразительно то, что человек всегда впереди, всегда важнее своих идей. Он не скептик и никогда не играет идеями. Но и не становится на колени перед ними. «Шишка благоговения» ему действительно чужда. Вот жизнь и мысль, которая протекала в «изживании себя», последовательно, до конца — неизбежно трагического. Он никогда не подвергал себя аскезе — даже аскезе научного познания, даже аскезе политического действия. Во всем и всегда, в самых глубоких моральных реакциях своих, он остается чрезвычайно «артистичен».

Не это ли больше всего раздражало желчевиков 60-х годов? Герцен резвился — там, где они ненавидели. Герцен легко — не позировал, нет, а фехтовал идеями, которые были для него символом веры. Они правильно учуяли аристократизм в этой легкости, этом изяществе, этом гуманизме, который казался им неуместным в суровом мире исповедничества и борьбы. Его свобода должна была казаться им духовной распущенностью. Новые поколения революционеров — с 60-х годов — весьма мало ценили свободу. Они искали прежде всего, чему поклониться, то есть чему пожертвовать своей свободой: народу, пролетариату или готовой системе советской теологии. В их верующем, самоотреченном отношении к жизни была большая моральная правда. С этим новым историческим образованием — русской интеллигенцией — пробилось наружу глубокое народное наследие русского кенотического христианства. Но вместе со всеми его пороками и недостатками. Нечувствие к свободе и к миру культурных гуманистических ценностей составляет обратную сторону русского религиозного наследия, особенно обостренную в сектантстве. Беспоповцы старообрядничества и безбожники интеллигенции — в одной традиции сердца. Эта порода, великая подвижничеством, но скудная светом, извергла из русской культуры Герцена, как пыталась извергнуть Пушкина. Оба они — гуманисты, хотя и столь разные — были чужды юродивым и столпникам. Пушкин устоял, ибо искусство имеет элементы нестареющие, вечные. Герцен еще не умер, но, конечно, все, или почти все в составе его идей и миросозерцания умерло. Остался человек и его человеческая драма — протекающая одиноко в мире любви и в мире идей. Остался воздух свободы, окружающий этого человека в каждом его движении, в каждой мысли.

Бесплодно, но искусительно мечтать о том, какова была бы русская политическая мысль и борьба, если бы она восприняла глубоко влияние самого одаренного из своих отцов. Больше свободы. Больше человечности. Меньше рабства перед формулами, перед доктринами. Политика не в качестве лженауки и лжерелигии, а как одно из выражений нравственной и социальной активности человека. Это вопрос не только о преимуществе того или иного психологического типа, но и о действенности его, о политических результатах. Если бы русская революция творилась не сектантами, а свободными людьми, разве был бы возможен Ленин и его торжество? Но, с другой стороны, с одним наследством Герцена, с этой опустошенной легкостью человека, не знающего ничего над собой, было ли возможно жить, бороться, умирать? Герцен ведь не столько боролся, сколько выражал свое негодование перед лицом действительности. То, что нам было нужно, это не Герцен, а прививка Герцена, как один из ингредиентов целостной личности. Гуманизм Герцена, хотя он и вскормлен духовной пищей 30-х и 40-х годов Франции — самым религиозным и социальным продуктом гуманизма на почве Европы,— был дефективен. Герцен сам с чересчур большой легкостью совершил его усечение, когда в ранней юности выбросил за борт все религиозные и философские его элементы. С тех пор гуманизм его остался растением без почвы или даже без корней, заранее обреченным.

В наши дни торжества антигуманизма в России и в мире человечность и свободолюбие Герцена — единственно прочное в его наследии — волнуют и притягивают. Но нельзя заблуждаться. *Так* и в *таком* виде ни свободы, ни человека сохранить нельзя. Не большевики и не фашисты первые их предали. В России предательство их, тонкое и завуалированное,

идет с 60-х годов. С Герцена начинается, в Герцене самом, процесс распада человека и утрата, ибо опустошение, его свободы. Горький пессимизм его старости отвечает религиозному самоубийству юности. Спасти свободу и человечность в мире можно на иной, бесконечно большей глубине, чем та, на которую случалось спускаться Герцену.

25.4.1937

На смерть Горького

Смерть Горького не у одного из нас заставила сжаться сердце. В последние годы наши отношения с Горьким были вконец испорчены. Мы пережили с недоумением и болью то, что считали и продолжаем считать его падением. Но мы не можем забыть, чем был Горький для каждого из нас — и для всей России — на известном отрезке нашей жизни. Мы хотели бы понять смысл его жизни, его конца. И у кое-кого, должно быть, шевелится мучительная мысль: нет ли в таком конце доли нашей вины?

Горький, бесспорно, был одним из крупных русских писателей. Не самым крупным, конечно, из своих современников. Теперь его не поставят рядом с Чеховым, как ставили когда-то. Но, вознося его на не совсем заслуженный пьедестал в начале века, ухаживая за ним, льстя и развращая, в один прекрасный день его несправедливо сбросили и забыли. Новые кумиры вытеснили его из сознания старого властителя дум. Со времен первой революции, буревестником которой Горький выступил, он сошел с большой сцены русской литературы. И это забвение его, эта неблагодарность были роковым симптомом. Горький был не один. За ним стояла революция, за ним стояла новая Россия.

Судьба Горького-человека, Алексея Максимовича Пешкова, важнее, историчнее судьбы писателя. Горький и Шаляпин в истории русской культуры были первыми выходцами из иного мира — не просто разночинцами, но представителями «четвертого сословия». Отсутствие нивелирующей средней школы помешало им слиться с русской интеллигенцией, столь демократической по идеям и даже по происхождению, но замкнутой по образовательному цензу. С начала XX века кадры интеллигенции стали прорываться снизу давлением огромной народной массы, стремящейся к знанию и творчеству. Новая демократия не успевала отмывать своих черных рук, и между ней и интеллигенцией образовался ров: из русской грамматики, географии и истории — особенно истории народничества.

Горький никогда не был русским интеллигентом. Он всегда ненавидел эту формацию, не понимал ее и мог изображать только в грубых карикатурах. Зато он знал и умел изображать такой угол русской жизни, какого не знал никто. Как это ни странно, лучше всего ему удавались не романтические босяки, не суровые пролетарии (тут идеология портила живой опыт), а крепкий и жестокий быт купечества, который он ненавидел сознательно, но уважал за органичность и силу. Не только в «Фоме Гордееве», но и в «Деле Артамоновых» древняя, допетровская Русь нашла силы для последнего вскрика перед гибелью.

Горький не был рабочим. Горький презирал крестьянство, но у него всегда было живое чувство особого классового самосознания. Какого класса? Этого не скажешь в трафаретной терминологии. Но ответ ясен: тех классов или тех низовых слоев, которые сейчас победили в России. Это новая интеллигенция, смертельно ненавидящая старую Россию и упоенная рационалистическим замыслом России новой, небывалой. Основные черты нового человека в России были предвосхищены Горьким еще сорок лет тому назад.

Верность своему классу может быть добродетелью, когда этот класс — ниже всех и когда человек так высоко над ним вознесся. Эта верность классу, вместе с отчуждением от интеллигенции, проходит в жизни Горького с начала до конца и многое в ней объясняет. Многое, что казалось изменой для этой интеллигенции, для Горького было лишь долгом верности.

С этой точки зрения, его жизнь — почти вся, но не вся — получает осмысленность. Верность классу требовала политического служения. Горький, глубоко чуждый политике, был членом социал-демократической партии. Как поэт революции, он должен был стать

на левом крыле ее, с большевиками. Но марксизм, который все время душил большевистскую бунтарскую волю к борьбе, не мог импонировать Горькому. Он всегда был с еретиками, с романтиками, с искателями, которые примешивали крупицу индивидуализма к безрадостному коллективизму Ленина. Отсюда его связь с Богдановым и Луначарским, его школа на Капри.

Когда пришла война, он естественно оказался среди немногих антипатриотов, защищавших Европу и человечество. И здесь Горький был не столько с Лениным, сколько с Роменом Ролланом. Это он доказал в 1917 году, когда продолжал идти против течения, на этот раз против победоносной революции. Статьи Горького в «Новой Жизни» — бесспорный патент на благородство. Здесь он шел не против старого мира, а против хаоса и безумия, обуявшего его класс, его Россию.

Изменил ли Горький своему классу в 1917 году? Конечно, нет. Но он был настолько кровно с ним связан, что мог позволить себе и дерзости. Дело в том, что Горький никогда не был только буревестником, т. е. голосом стихии. В нем всегда сидел моралист, учитель жизни — позиция, которую интеллигенция никогда не хотела признать за ним. Действительно, его учительство слишком оторвано от подлинной культуры и подлинно гуманистической морали. Но и уважение к культуре и элементы гуманизма в нем присутствуют. Это как раз те элементы культуры и этики, которые сейчас выбиваются в России на поверхность, торжествуя над звериной моралью победившего класса.

Горький уважает человека, уважает науку — так, как уважали их в XVIII столетии. Ненависть к Богу — один из ингредиентов этого сомнительного гуманизма. Его любовь к человеку — ненавидящая любовь. И ненависть направлена не только на тьму, жестокость и неправду в человеке, но и на его слабость и глупость. Добрая прививка ницшеанства в юности сблизила Горького с Лениным в этой готовности бить дураков по голове, чтобы научить их уму-разуму. Но, в отличие от Ленина, Горький не заигрывал с тьмой и не разнуздывал зверя. Тьме и зверю он объявил войну и долго не хотел признавать торжества победителей. Горький эпохи Октябрьской революции (1917—1922) — это апогей человека. Никто не вправе забыть того, что сделал в эти годы Горький для России и для интеллигенции. Это он устраивал Дома ученых и Дома искусства, чтобы накормить и согреть замерзавшую и голодную русскую интеллигенцию. Это он создавал «Всемирную литературу», чтобы дать ей работу. Это он вымаливал у палачей человеческие жизни — и чьи жизни! Всем известно, что Горький отчаянно, хотя и безуспешно, боролся за спасение великих князей в Петрограде. Все, что он делал тогда, он делал не для своих, а для чужих, во имя чистой человечности. Его сердце билось, конечно, не с интеллигенцией, а с тем жестоким и темным народом, который тянулся к правде и свету через ложь и кровь.

Интеллигенция никогда не понимала этой драмы Горького и, принимая его за одного из своих — но не совсем своего,— судила его безжалостно и беспощадно. Нужно правду сказать, она проявила по отношению к своему спасителю черную неблагодарность. Эта неблагодарность проявилась во всей своей остроте в годы добровольного изгнания Горького.

Не станем обвинять всех. Но, вероятно, большинство эмиграции относилось к Горькому с нескрываемой враждебностью и прямо травило его. За что? За то, что он не мог до конца проклясть революцию рабочих и крестьян и не порвал связей с теми, кого не уставал обличать и поучать? Но там был его народ, его класс — его партия, наконец. Горький не был эмигрантом, но лишь инвалидом революции.

Узнаем ли мы когда-нибудь, сколько горечи скопилось в его сердце за эти годы? Его старость была отравлена, его гуманизм замутился, и наконец волна злобы, с которой он боролся вокруг себя, захлестнула его. Таково наше объяснение его падения, заключающее в себе признание нашей вины. Конечно, будь Горький человек исключительной нравственной силы, он, может быть, и выдержал бы это последнее испытание. Но Горький не был сильным человеком. Само его миросозерцание не защищало его достаточно от духа злобы. И он не выдержал одиночества.

Вполне понятно, что Горький вернулся в Россию, должен был вернуться в нее — в годы строительства, когда весь мир глядел на Россию и ее достижения. Его высокое положение гарантировало ему известную независимость. Можно понять и то, что Горький был, как и многие другие, очарован зрелищем новой цивилизирующейся России и особенно энтузиазмом юных строителей. Пышная встреча, которую молодая и официальная Россия устроила вчера опальному писателю, была таким контрастом с одиночеством соррентского затравленного волка. Не удивительно, что Горький сделал свой выбор — с ними против нас.

Но вот что удивительно. Как он мог не заметить страданий народа, на костях которого шла стройка? Как мог он смешать энтузиастов с чекистами и скрепить своим именем бесчеловечность беломорской каторги? Что это? Слепота? Наивность? Да, конечно, но уж в каком-то смысле вольная слепота, слепота усталости, которая не хочет правды. Слишком горька правда, и старый человек хочет успокоиться на подушке «достижений». И не только успокоиться. Хочет и отомстить. Его большие фельетоны последних лет отравлены ненавистью. На этот раз — к побежденным, бессильным, к жертвам, ежедневно распинаемым там, в России. Объяснить это возможно лишь той неразрывной связью, которая образовалась в сознании дряхлеющего Горького между внутренними жертвами советской власти и ее — его — зарубежными врагами. В этом злопамятстве сгорели остатки когда-то великодушного, но слабого его гуманизма. Справедливое возмездие не замедлило. Поскольку за последние годы все более широкие слои народа приносятся в жертву торжествующим победителям, имя Горького становится ненавистным для масс, еще вчера видевших в нем своего писателя. Горький поставил ставку на энтузиастов первой пятилетки. Когда этот энтузиазм выдохся, он остался снова в страшной пустоте. Хуже, чем в пустоте: один на один со Сталиным.

Душевная драма Горького не может не вызвать на страшные и мрачные мысли о немощи современного гуманизма и человека вообще. Сколько их — вчера благородных людей,— предающих свои убеждения. Хотя бы в одной Германии... Гуманизм в наши дни — хрупкая вещь, ибо он не поддерживается больше общим потоком жизни и требует очень глубоких корней для своего существования. А человек, человек сейчас звучит совсем не гордо, как некогда для Горького. Человек так слаб и грешен, беззащитен. От его величия к низости — один — и такой маленький шаг.

9.7.1936

СССР и фашизм

В разных странах Европы коммунизм и фашизм ведут между собой ожесточенную войну. Это факт, который было бы бессмысленно отрицать, хотя точность требует признать, что сейчас нигде коммунизм не выступает под собственным именем. Противник фашизма называется «народным фронтом» или демократией, и коммунизм является в этом лагере лишь одним из союзников, далеко не самым сильным (Испания). Можно видеть в этой политической скромности вчера столь агрессивного коммунизма — притворство, тактический ход, который должен привести окольными и извилистыми путями к той же цели: социальной революции. Судить сейчас о подлинном лице европейского коммунизма нелегко. В нем соединяются самые разнообразные элементы: революционные массы рабочего класса, идеалистические круги интеллигенции и ловкие политики, живущие на русские рубли. Бесспорно, что пока правящая головка идет на поводу Москвы. Поэтому до сих пор ключ к тактике мирового коммунизма (Коминтерна) находится в Москве. И всякий анализ отношений коммунизма к фашизму должен начинаться с России.

Что может означать этот антагонизм для самого СССР? Московские газеты ежедневно кричат против фашистских зверств, молодежь воспитывается в ненависти к фашизму и в ожидании нападения с его стороны на СССР. Но конкретно этот фашизм всегда означает Германию (иногда и Японию). Идейные противоречия, которые властителям СССР хотелось бы видеть (ср. речь Литвинова на Съезде Советов), прикрывают интересы национальной обороны. Спросим себя серьезно, без полемического задора: что в строе СССР является несовместимым с духом и строем фашизма?

Долгое время демократия брала за одни скобки фашизм и коммунизм на основании лишь формально-политического сходства. Тоталитарное государство, упразднившее всякую личную свободу, управляемое единой партией под властью неограниченного вождя. Сходство действительно разительное, которое объясняется не социологическим параллелизмом, а сознательным изобретением и подражанием. [...] Вместо диктатуры пролетариата — власть надклассового государства, опирающегося главным образом на средние слои; вместо интернационала — религия нации. За всем тем у врагов оставалось общим анти-

капиталистическое острие, но сильно смягченное в фашизме. Экономический этатизм роднит фашистский строй с социализмом в такой мере, что партия Гитлера называется рабочей и социалистической. Буржуазия видит в фашизме своего спасителя: она выбирает его, как меньшее зло. Исторически можно рассматривать фашизм, как форму самозащиты буржуазии против пролетарской революции. Но это нисколько не меняет того факта, что и сам фашизм не очень жалует буржуазию и стремится — хотя и очень нерешительно — подчинить личный экономический интерес государственному интересу и плану.

За последние годы социальное и идеологическое содержание сталинской диктатуры совершенно переродилось. Государство перестало быть классовым и перестало быть марксистским. В России, конечно, нет буржуазных классов, но есть, по крайней мере, три класса, если причислить интеллигенцию к военнослужилому сословию. Государство не отождествляет себя ни с одним классом и отменяет классовые привилегии (рабочих) и классовые ограничения (лишенцев). Этому соответствует в идеологии борьба с марксизмом и постепенная замена его элементами национальной культуры. Марксизм, не отмененный официально, подвергается сейчас разгрому во всех частных сферах: в истории — борьба с нигилизмом школы Покровского, в литературе — борьба с классовым подходом, в педагогике — борьба с педагогией и т. п. Национальное сознание в очень строгой и повышенной форме — национальной гордости и даже тщеславия — сменило прежний интернационализм. Спрашивается: что же отделяет теперь строй и миросозерцание СССР от фашистских держав? Прав ли А. Ф. Керенский, назвавший сталинскую Россию страной фашизма?

И да, и нет. Скорее, да. Как страна националистического социализма, СССР бесспорно стоит в ряду фашистских государств Европы. Целая пропасть отделяет его жизнь и идеологию от революционного мира Европы. Лишь барьер языка (не говоря о более низменных влияниях) мешает довести этот факт до сознания европейского пролетариата. Сталинизм, конечно, фашизм, и притом в самой отвратительной форме. Из всех фашистских стран в России свобода ухудшается всего последовательнее и методы управления являются наиболее зверскими.

Несколько лет тому назад, в начале второй пятилетки, эта характеристика была бы вполне точной. Сейчас она нуждается в поправке. Жизнь перевернулась на несколько градусов, и в России больше, чем где-либо в мире. Политически Россия переросла уже стадию фашизма. Из трех политических элементов фашизма — вождь, партия, народ — вождь уничтожил партию, как носительницу самостоятельной идеологии, и не нуждается более в подогревании народного энтузиазма, в длении революционной лихорадки. Вождь и народ разошлись слишком далеко, да и революция в России началась гораздо ранее, чем в Германии и Италии. Пафос выветрился, угли догорели. Но истинный фашизм немыслим без пассивного волнения масс, отзывающихся на клич вождя. Политические карнавалы Сталина отличаются совершенной холодностью и искусственностью. Вот почему Сталин не вождь, а властелин и его строй есть юридически не оформленная монархия. Сталин не успел еще начисто покончить с остатками фашистского режима (партия), но его государство занимает среднее положение между фашистской диктатурой и царским самодержавием (отвлекаюсь, конечно, от несоразмеримой низости и жестокости его политических средств). Не случайно поэтому Сталин хочет чувствовать себя укорененным в истории России, требует своего апофеоза в костюме Петра Великого и настаивает порой на реабилитации не только Петра, но и Николая I.

Трудность понимания современной России зависит от густой дымовой завесы лжи, которая окутывает все. Маркс еще не выброшен, вслед за русскими марксистами, на свалку. Марксизм остается официальной идеологией, хотя никто уже в России не знает, что такое марксизм. Фашисты верят в свои идеал — нации, расы, государства — верят в слова вождя и в свои собственные. Коммунисты в России не верят больше ничему, менее всего словам вождя и своим. Оттого так нестерпима духовная атмосфера Россий и становится все удушливее, чем дальше национализируется жизнь и сознание, чем глубже расходится слово с делом.

Что же мешает Сталину провозгласить конец марксизма и установить новую, подлинно национальную идеологию? Очень многое: и собственная бескрылость, и презрение к идеологии, свойственное пореволюционным эпохам (ср. Наполеона), и еще один очень немаловажный социальный факт. Все существование нового правящего класса и его главы связано с Октябрьской революцией. Они могут отказаться от чего угодно, но не от культа Октября, а следовательно, и Ленина, и того знамени, под которым Ленин привел

их к победе. Иронии судьбы угодно было, чтобы это знамя было марксистским. Марксизм и останется, вероятно, официальным наименованием русского фашизма... Если Гитлер марширует под красным знаменем социализма, почему и сталинским дельцам не совершать, время от времени, обязательные поклоны в сторону марксизма? Лишь бы только из марксизма было выпущено все революционное содержание. Обмануть они могут только русскую эмиграцию — но до нее им дела мало — и европейских рабочих: но их-то обмануть очень интересно. Для них одних стоит играть Интернационал на кремлевских курантах.

20.12.1936

Александр Невский и Карл Маркс

После лжи, безвкусия бестолковость — наиболее бросающаяся в глаза черта советской печати. Впрочем, это лишь эстетическое выражение той же самой лжи. Люди потеряли совершенно способность понимать, что с чем вяжется и что кричит как нестерпимое противоречие. Немедленно после звериной недели о Пятакове идиллическая неделя о Пушкине. Вчера — «растрелять троцкистских собак»; сегодня — «милость к падшим призывал». Вчера самохвальство, сегодня — передовая о «большевистской скромности». Невозможно вообразить себе, что передовицы «Правды» пишет один и тот же человек, или что их пишет вообще человек, или что он думает о том, что пишет. Ничто из того, что пишется, не родится свободно в человеческом сознании, как своя мысль, свое чувство или порыв. Работают машины: склеивают, растягивают, расцвечивают лозунги. А лозунги каждый день новые и каждый день противоречивые.

Нам хотелось бы остановиться на этих попытках сочетания несовместимого сталинскими публицистами. Беру одну из этих попыток, так как она не была еще оценена по достоинству в эмиграции. А между тем дело идет об основном вопросе русского духовного сознания. Символический смысл этой арлекинады огромен.

●

Не так давно «Правда» посвятила передовицу славе «великого русского народа». Поразительно, что начинается эта слава цитатой из Маркса: «Россия представляет собою передовой отряд революционного движения в Европе». Если бы Маркс выступал лишь в роли барда русской революции, это было бы в порядке вещей. Но через несколько строк уже противопоставляемый гитлеровскому германизму, бедный Маркс делается апологетом русского народа и русской государственности, жестоко им ненавидимой. Это искусный трюк, который сделали возможным усердные штудии Маркса в рязановско-бухаринский период русской революции. Как известно, в России опубликовали множество сочинений, черновиков и записок Маркса из разных периодов его жизни (особенно молодости), которые не имеют ничего общего со зрелым, сложившимся марксизмом. Это дает возможность — не в одной России — интерпретировать марксизм в таком духе, от которого сам Маркс пришел бы в бешенство. Приведенная на этот раз выдержка «Правды» побивает все рекорды.

«В недавно опубликованных отрывках из «Хронологических выписок» К. Маркса сжато и красочно рассказано о том, как немецкие «псы-рыцари» шли походом на славян, грабили их, жгли, резали население и ссорились из-за дележа добычи. Но русский народ выступил против немецких рыцарей. Он разбивает их на льду Чудского озера, так что прохвосты были окончательно отражены от русской границы».— Урок Гитлеру!

Две вещи останавливают внимание русского патриота при чтении этого отрывка. Во-первых, для оживления памяти о Ледовом побоище, столь знакомом каждому школьнику старой России, но совершенно неизвестном России пооктябрьской, понадобилось тревожить тень Маркса. Во-вторых, и здесь, в этой реабилитации национальной славы, есть какие-то границы, какое-то неискорененное чувство коммунистических приличий. Оно выражается в характерном умолчании. Кто, собственно, разбил рыцарей на Чудском озере? Но под чьим водительством? — Стыдливое молчание. Еще недавно Дмитрий Донской был причислен к национальным героям России в связи с памятью о Куликовской битве. Ледовое побоище

остается анонимным. Не потому ли, что герой его был канонизован Церковью? Это очень отягощающее обстоятельство, конечно, и для восстановления в правах Александра Невского пока недостаточно и цитаты Маркса. Поживем — увидим.

Эмиграция — великая школа терпения. Мы стали так скромны и благодарны, что малейшее движение жизни в России вызывает чуть не умиление. Можно умиляться и этому зрелищу: Карл Маркс выступает на защиту Александра Невского. Доселе Александр Невский, как и все содержание национальной русской истории, интерпретировались в духе марксизма. Теперь Маркс интерпретируется в национальном духе. Недурно?

Но есть нечто глубоко лживое и уродливое в этой интерпретации. Нельзя не видеть, что рождение нового национального сознания в России протекает в тяжких, болезненных формах. Это такие муки родов, которые заставляют вспомнить о кесаревом сечении.

Официальная Россия бесспорно нуждается в оформлении своего национального сознания, но столь же бесспорно, она не в силах осуществить его. Как склеить обрывки старого марксизма, материализма 60-х годов с национализмом новых государственников? С потребностью рецепции великой русской литературы? Синтез, о котором мечтает Сталин, явно неосуществим. Или, вернее, он осуществим путем полной передвижки всех ценностей. Но на нее у самодержца не хватит ни смелости, ни, может быть, воображения.

Как не пожалеть тех людей в России — педагогов, пропагандистов, которые обязаны нести в народ новый синтез — Маркса и Дмитрия Донского? Что, кроме словесного, и притом варварского, сочетания имен способна дать такая попытка? Мы с нетерпением ждем новых советских учебников истории — давно уже ждем. Но боимся, что не один недостаток бумаги и пресловутая отсталость Наркомпроса мешают отпечатать казенные образцы нового исторического миросозерцания...

Прежде чем популяризировать — надо мыслить. Прежде учебников — исторические исследования, попытки синтеза в новом стиле. Но сталинизм еще не создал даже своего Покровского. И у несчастных учителей и писателей нет других источников вдохновения, кроме передовиц «Правды».

Возвращаясь к той же передовице, которая делает из Маркса оруженосца невидимого Александра, мы находим в ней интересный список великих имен, на которых должно покоиться новое национальное сознание. Вот этот список: Пушкин, Лермонтов, Толстой, Горький, Добролюбов, Чернышевский, Менделеев, Сеченов, Павлов, Ломоносов, Лобачевский, Попов, Пржевальский, Миклуха-Маклай, Лаптев, Дежнев, Седов... Что сказать об этих именах? Благодарить ли за то, что Сталин возвращает народу Пушкина, Лермонтова, Толстого, или пожалеть об отсутствии Достоевского, место которого явно узурпировано Горьким? При всем уважении к памяти Добролюбова и Чернышевского, их имена все-таки уводят новую Россию в глушь и провинциализм журналистики 60-х годов. И потом если есть Чернышевский, почему нет Некрасова? Или потому, что в сталинском доме нельзя говорить о веревке — о страданиях народа и о его духовной (христианской) красоте?

Но мы готовы примириться (скромны стали!) со всеми дефектами этого списка. Только — мы еще не дочитали его до конца: вершиной русской культуры является ленинизм — самое передовое, самое научное учение, которое знала история человечества. Понимайте, как знаете. Вам дали намек, а вы, тысячи, миллионы русских учителей и культурников, сумейте его расшифровать. Вы должны примирить Ленина с Пушкиным, Ленина с Толстым. Решить квадратуру круга и этим оправдать репутацию гениальности русского человека.

В действительности дело обстоит так. Пока в России жил и процветал ленинизм, русская культура — культура Пушкина и Толстого — удушалась. И это было совершенно последовательно и законно. Теперь Сталин хочет амнистировать русскую культуру, не сводя Ленина с пьедестала. Более того, оставляя ему первое место в этой органически с ним несовместимой культуре. Но пусть он сам покажет, как это нужно сделать!

Он, впрочем, и пытается показывать — более кулаком, чем членораздельной речью. Шостакович, Демьян Бедный выбирались жертвами для отрицательного определения новой ортодоксии. Но ее положительная формулировка с каждым днем становится все более затруднительной. Пока приходилось мирить Ленина с Горьким (с прибавкой Толстого-художника), можно было пятиться к шестидесятым годам: социалистический реализм! Но когда Ленина надо мирить с Карамзиным, тут воображение отказывается работать. Уста немолствуют, и цитаты из Маркса спасают безнадежно запутавшихся ковачей русского национального синтеза.

Окончание в следующем номере.

21.2.1937

Публикацию подготовили В. Гульченко и Н. Зархи

А. Липков

Взгляд в бездну

Преступление — для кинематографиста всегда благодатная тема. Кино нужны эксцессы, будни ему скучны. Фильм Станислава Говорухина «Так жить нельзя» — о преступлениях. Разнообразных, но общих одним — они обыденны. А если и чем-то исключительны, то именно наипошлейшей пошлостью. На такие не польстится ни один детективщик. Ну, скажем, к человеку в дом ворвался неизвестный и, угрожая ножом, унес две бутылки коньяку. Или вот убийство. Небритый и сильно мятый алкаш рассказывает, как убил отца молотком. За что? За то, что не дал денег на водку. Взял пять штук водки и пошел допивать в сарай. Это тебе не какие-нибудь «Десять негритят», не Агата Кристи с изощренными замыслами злодейства, какие под силу распутать лишь еще более изощренному гению. Здесь искать ничего не надо: напился, заснул, бери его тепленького. К тому же это все не вымысел, а самая что ни на есть документальная правда. Кинопубликистика. Занятно, то, что автор в обоих случаях тот же — Станислав Говорухин, в разном качестве приложивший руку и к «Пиратам XX века», и к «Тайнам мадам Вонг», и к «Место встречи изменить нельзя», а теперь, на третьем десятке лет работы в кино, дебютировавший как документалист.

В чем Говорухину нельзя было отказать никогда — в ощущении того, что зрителю интересно. И если уж он подался в сторону документальную, то, видимо, не случайно. Таков спрос. Таково нынешнее время: статьи читают взахлеб, как детективную прозу, факт и точную цифру ценят больше образных находок, документу доверяют больше его интерпретаций. За примерами ходить не надо: тираж «Аргументов и фактов» — лучшее тому свидетельство.

В кино те же процессы. Второе место по итогам анкеты «Советского экрана» заняла «Власть соловецкая», уступив первое лишь «Интердевочке». Кстати, фильм сделан студией «Круг» ГПТО «Мосфильм», то есть студией фильмов художественных. (Фиговый листочек именования подобных лент «художественно-публицистическими» ни для кого не обман, это то же документальное кино, разве что снятое по более высокой смете в более качественных технических и производственных условиях.)

Случай «Так жить нельзя» еще более нагляден: не только студия, но и режиссер игрового кино обратились к неигровой области.

Впрочем, если кинопубликистика для Говорухина дело новое, то того же не скажешь о его отношении к публицистике вообще. Более того, в последние месяцы он наводнил периодику и телеэкран таким количеством статей и интервью, что просто диву даешься: как у человека еще оставалось время на кино. Какие-то публикации из этого потока радовали остротой и гражданской неуспокоенностью, какие-то попахивали базарной склокой и ущербной амбициозностью, уже не говоря о не лучшего свойства аргументации и, мягко скажем, не стопроцентном знании предмета высказывания.

«Так жить нельзя»
Автор сценария и режиссер С. Говорухин. Оператор Г. Энгстрем. «Мосфильм». Творческое объединение «Круг», 1990.

Личность режиссера не может не проявиться на экране. Тем более в жанре, где мысли автора заявлены впрямую, им же и высказываются, причем не только за кадром, но и в кадре. А в кадре Говорухин расположился капитально — то как комментатор, то как интервьюер-собеседник, то как «провокатор». И в каждой из своих ролей он верен своему говорухинскому имиджу. Это не располагающее открытое обаяние, а скорее, напротив, холодная замкнутость, как бы равнодушие к тому, как воспримет зритель сказанное им. В якобы бесстрастности его интонаций есть что-то близкое манере Александра Невзорова в «600 секундах» (не случайно и сам Невзоров оказался в фильме собеседником Говорухина, да еще и выложил дельце «на засыпку» майору Пронину, Эркюлю Пуаро и Шерлоку Холмсу вместе взятым — 900 «беспаспортных» могил, обнаруженных на одном из ленинградских кладбищ). Этот имидж не мешает Говорухину быть контактным с любым собеседником — со случайно встретившимся постовым и в тюремной камере, со старушками в вымершем глухом селе и кокетливой продавщицей валютного магазина, по-свойски именующей его Славой, с американскими полисменами и с митрополитом Питиримом — со всеми. Этот имидж не мешает Говорухину менять интонацию там, где к этому подводит внутренняя логика печальных фактов и, увы, столь же невеселых размышлений о них, переходить к манере высказывания экспрессивной, открыто саркастической, тем более впечатляющей на фоне его обычного бесстрастия.

Опасение безапелляционности, менторства, знания истины в последней инстанции, невольно возникающее у читателя иных из говорухинских публикаций, фильмом, к счастью, не подтверждено. Возможно, сама длительность работы, какой требует кинематограф, помогла отсечь суетное, непродуманное, рожденное случайной эмоцией; возможно, тому же способствовал и материал картины, требующий разговора по существу.

А по существу тут есть что сказать. Хватит не на один фильм. Да, преступление страшно. Всегда страшно. Тем более когда оно выступает в облике столь отвратительно пошлом. Скажем, когда несовершеннолетняя мамаша топит младенца в выгребной яме. Или великовозрастный дебил на вопрос после убийства спокойно и даже слегка недоуменно отвечает: «Как в порядке вещей должно все это быть. Не ощущал ничего». Или когда несовершеннолетний обитатель ленинградских «Крестов», зверски убивший женщину-милиционера, объясняет, почему не выучился курить: «Вредных привычек не хотел прививать с малолетства. Деньги еще тратить...» Вот какой разумник! Курить нехорошо — это он усвоил. Убивать нехорошо — усвоит ли?

Подобных примеров в фильме множество. В общем-то сегодня они нам не в новость. Сколько подобных же сюжетов в «600 секундах», «Из компетентных источников», видеоканале «Человек и закон» и других телепрограммах. От фильма мы ждем не только констатации, но и осмысления. Что ж, оно не заставляет себя ждать: отчего плодится преступность, волной захлестывая страну? От того, что милиция слаба и не способна ей противостоять?

Увы, милиция действительно слаба. Кадры фильма, посвященные работе полицейских в США и в ФРГ, наглядно свидетельствуют, как плохо оснащены и как часто непрофессиональны наши стражи закона. И насколько в худших условиях они работают. Насколько менее оплачиваемы и защищены социально. Насколько несвободны в своих действиях. Занятен, к примеру, разговор Говорухина с американским полицейским-клоуном, выходящим на свой пост с огромным налепленным носом и размалеванными щеками, но с револьвером под балахоном. Представьте себе такого у нас! Невозможно! По штату не положено. Инструкции такой нет. Ну, а если уж найдется какой-то маньяк, который пробьет двери во всех инстанциях и докажет, что клоуны-милицейские первостатейно необходимы, то тогда не

иначе как жди массового почина. Каждому отделению — от Калининграда до Владивостока — свой клоун! Съезды клоунов-милицейских, семинары, методические разработки... В страшном сне не приснится!

Но что там ни говори о милиции-полиции, о ее слабости или силе, она во всех странах лишь посильное лекарство от болезни. А где же ее первопричина? Точнее — причины? Говорухин останавливает внимание на тех, какие, на его взгляд, главные. Не согласиться с ним трудно.

Нищета народа. Страшная. Постыдная на сорок пятом году мирной жизни. Старушка с двадцатью шестью рублями пенсии и ее «богатая» соседка аж с пятьюдесятью восемью, всю жизнь горбившие на страну свои спины,— это ли не приговор «развитому социализму» и всем его великим кормчим? Хватает на один хлеб, да и то за ним надо пять верст топать в соседнее село. Когда Говорухин показывает убогий ассортимент ларька женской тюрьмы, то он уже кажется почти сказочным роскошеством рядом с тем, который доступен старушкам-труженицам. Худо, когда в тюрьме сытнее, чем на воле.

Рядом с нищетой материальной гнездится зло не менее страшное — нищета духовная. Кто виноват в бесконечных, по всей стране выстроившихся очередях за водкой (две такие, снятые в Березняках,— зрелище более чем впечатляющее)? Бездарная антиалкогольная компания — это само собой. Но прежде всего — отсутствие культуры духовной.

Что можно ждать от людей, детство которых прошло рядом с поруганными, разбитыми и разграбленными храмами? Говорухин заглядывает в один из них. Что там? Ржавая койка с матрацем, на котором блудили, отсыпались с похмелья, резались в карты, на стенах — похабные рисунки да матерные слова, написанные «заграничными» буквами (культура!), вперемешку с названиями заграничных же фирм, кои, видно, и есть воплощение мечты о счастье: «Датсун», «Ниссан», «Левис». Ради этого надо было крушить кресты и иконы, вести с религией борьбу на уничтожение (титр напоминает: до 1922 года было расстреляно более 20 тысяч священнослужителей, из них 4 тысячи монахинь)?

Ну, а кого поставили на место низвергнутых богов и святых? Печально смотреть на облупленные увечные скульптуры, стыдливо задвинутые в дальний угол пионерлагеря — пионер-стукач Павлик Морозов и человек с ружьем. Печально смотреть на бесчисленные статуи Ленина, влетевшие народу в копеечку (один только монумент на Октябрьской площади в Москве потянул на двадцать один миллион), а сколько их еще ваяются в цехах и мастерских, иные из которых разместились в бывших церквях. «Такое государство не может не быть нищим»,— с философской бесстрастностью замечает Говорухин.

А вот они, храмы социализма,— музей Ленина (не музей, а капище, где вышагивают в придуманных чиновниками ритуалах мальчики и девочки в красных галстуках), ВДНХ с золочеными скульптурами, воплощающими колхозное изобилие и дружбу народов. Каковы это изобилие и эта дружба, сегодня слишком хорошо известно по прилавкам магазинов, по Сумгаиту и Фергане, Душанбе и Баку!

Ложь, вдалбливаемая в головы, в души с детства, не может не привести к результатам, прямо противоположным желаемому. Пожилая женщина, возмущающаяся юнцами, исполняющими у стен Казанского собора развязные куплеты на святые мотивы ее молодости, не понимает, что в их цинизме повинна она сама. Тем хотя бы, что верила в ложь, своими трудами крепила стены ее храма. «Всех вас надули, как шар голубой»...

Говорухин напоминает о цене, которую заплатил народ за идеалы, оказавшиеся ложью, за веру в партию, гордо именовавшую себя «вдохновителем и организатором» побед народа. Где они, эти победы? Ржавый развалившийся паровоз, намертво застывший на рельсах, ведущих в никуда,—

вот он, символ семидесяти двух прожитых страной лет. Летели вперед, раздували пары, топили топку живыми людьми, умом и совестью нации, и вот он, результат. Не доехали до «в коммуне остановки». Две надписи «тупик» и «везде», подсмотренные на провинциальном вокзале, связываются панорамой камеры воедино: «Тупик везде».

По своему жанру «Так жить нельзя» явление достаточно непривычное для нашего кинематографа. Не припомню в нашем кино фильма, столь же пронизанного политической злободневностью, привязанностью именно к сегодняшним болевым точкам, желанием способствовать максимальному их выявлению, их преодолению. Пожалуй, точнее всего было назвать этот жанр кинематографической статьей, экранным комментарием к «Огоньку», «Московским новостям», «Литературной газете».

Немалая часть наблюдений Говорухина уже освоена документальным кино или журнальной публицистикой, не нов и сюжет хождения девушки по регистратурам разных гостиниц, одинаково украшенных табличками «Мест нет» и непробиваемым безразличием администраторш, и тема валютной проституции, и разрушенные церкви, и, напротив, картины возрождения религии. Только что в программе «Взгляд» прошел сюжет о фабрике, ваяющей бюсты и статуи Ленина и, хоть спрос на них сильно упал, не собирающейся менять профиль деятельности. И тема преступного убийства Николая II и всей его семьи, и поэта Гумилева, и размышления о возможности нового Нюрнберга, где будут судить партию, признавшую оправданными любые средства ради прекрасной цели всеобщего счастья,— все, все не ново. Да и сам Говорухин никак не пытается скрыть прямую связь фильма с сегодняшней текущей публицистикой: не случайно на экране у него и Александр Невзоров, и Ольга Дворецкая, комментатор милицейских новостей в программе «Взгляд», и Михаил Жванецкий с фрагментом из политической юморески, давшей название фильму.

Недостаток ли это фильма? Не думаю. Говорухин говорит о том, что тревожит его сегодня, приводит в отчаяние и ярость, в состояние мрачного пессимизма и, что реже, зыбкой надежды. Но не на Луне же он живет. Он губка, которая впитывает все окружающее. Не может не впитывать. Но возвращает нам это окрашенным своим личным отношением, личными раздумьями, личной судьбой.

И судьба эта никак не безотносительна к теме фильма: не зря вспоминает он о своем отце, «враге народа», сгинувшем в застенках НКВД, о нищем детстве, о матери, скрывавшей, кто отец и где он. И не случайно поехал он снимать водочные очереди в Березняки — тут он родился. И ложь помпезных павильонов ВДНХ, и надсадная фальшь пионерских линеек — это все его детство. Точно так же, впрочем, как и детство каждого из нас. Это все наше наследство, от которого так мучительно трудно избавляться. Это наша общая боль, а потому и авторские размышления волей-неволей продолжаются нашими собственными размышлениями — все о том же. Даже если фильм впрямую о том не говорит.

Господи, как ужасно однообразие, столько лет насаждавшееся в стране. Всюду те же порушенные церкви и те же очереди за водкой, те же лозунги и те же монументы, те же спекулянтские толкучки, побольше и поменьше (та, что снята в Одессе, вырастает по сути в апокалиптический образ толкучки всесоюзной), тот же цинизм молодых, то же убожество старых.

Однообразие есть форма энтропии, оно разрушительно, а не созидательно. Оно не может родить ни красоты, ни гармонии ни в чем. Даже если постараться забыть (если кому-то удастся), что во имя процветания вот этой единообразной усредненности выкорчевывалось и истреблялось все, что в нее не укладывалось (яркий талант, нестандартная мысль), то и без того очевидно, что светлое здание будущего счастья из этого убогого набора

блоков не возвести — для казармы он еще кое-как сгодится.

Только нищая страна может позволить себе такую расточительность, какая стала для нас столь обычной. Ладно, не будем сейчас о газовых факелах, тут и там полыхающих по стране, о закопанных в ненужные каналы миллиардах, о несобранных, недовезенных до прилавка, сгноенных в хранилищах урожаях. Одно только время, впустую брошенное в очередях за водкой,— это такое безумное мотовство, которое способно разорить любую страну.

Впрочем, цену времени на Руси никто никогда не считал. Как и цену людской жизни. Что стоит пожертвовать ею ради светлого будущего. Победа все спишет. Победителей не судят. В великой стройке коммунистического завтра человек был списан в строительный мусор. Сегодня всем уже очевидно (думаю, даже Нине Андреевой), что проект оказался мусорным, а стройка — хламом. Ради чего тогда жили? И как жить дальше?..

Михаил Ромм, итожа свою работу над «Обыкновенным фашизмом», писал, что главный принцип построения фильма — эйзенштейновский «монтаж аттракционов». Говорухин, не знаю, осознанно или нет, шел тем же путем. Его фильм весь из «аттракционов», причем особого рода — рассчитанных на шок. Шок от зрелища скотства, до которого докатилось человекообразное существо, прилюдно ползающее на четвереньках (не это ли сбывшееся пророчество из «Окаянных дней» И. А. Бунина — «и лицо поколения будет собачьим»); шок от цифры, которую от нас прежде скрывали (66 миллионов 700 тысяч человек, по данным книги Гиннесса, стали жертвами нашего царства утопии); шок от нежной прелести лица девочки на могильной фотографии — ее изнасиловали, убили, сбросили в канализационный колодец шестеро подростков, пытающихся и на скамье подсудимых чувствовать себя героями. Шок от ужаса, навсегда поселившегося в глазах армянской женщины, рассказывающей, как ее убивали. Шок от соприкосновения с болью азербайджанцев, принесших цветы к свежим могилам. Шок от осознания и их, и нашей собственной незащищенности перед, ох, столь реальной угрозой уголовного террора, от которого нас не смогут защитить ни инертная милиция, ни неквалифицированная армия.

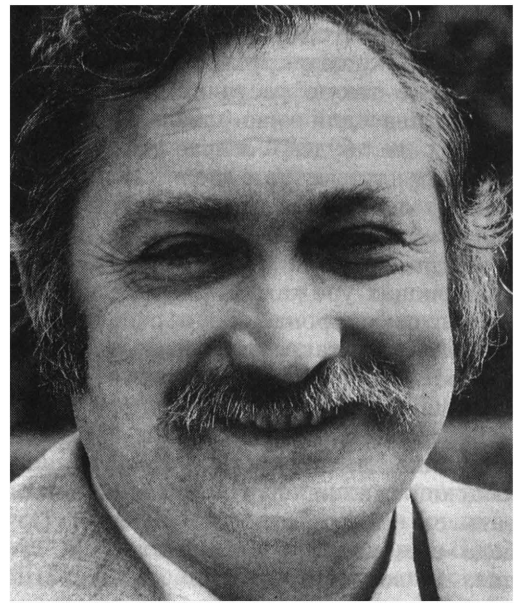
Правильный ли избрал режиссер путь? Не слишком ли рискованный метод лечения социальных болезней — шоковая терапия? Кто возьмется предсказать все последствия выхода фильма на экран? Шок нужен для того, чтобы вывести зрителя из состояния покоя, инерции: пробудить его эмоции, мысль, стремление к соучастию, к действию. А нужно ли выводить из покоя людей, без того его лишенных, житейскими проблемами, политическими тревогами (и ожиданиями будущих)? Вот если бы фильм предложил некую позитивную программу!

То, что так жить нельзя,— ясно уже всем. Ну, а как жить? Дай ответ, Говорухин! Не дает ответа...

А если так, ко времени ли его фильм? Не сдетонирует ли его критический запал новые вспышки эксцессов, нигилизма, отрицания всего и вся?

Верю, что этого не произойдет. Потому что энергия разрушения тоже может быть созидательной. Рухнула берлинская стена, рухнул кровавый режим Чаушеску, рушатся лживые догмы, неколебимые идолы прежних лет. На этом проклятом месте предстоит строить. Мы уже знаем, как строить не надо. Нужно было дойти до самого края бездны, чтобы понять, наконец, что дальше по этому пути идти нельзя.

Фильм Говорухина — взгляд в бездну. Жесткий, безжалостный взгляд. Теперь общими усилиями время искать спасения из бездны.



Фридрих Горенштейн

Зима 53-го года

Повесть

Почти тридцать лет назад позвонила сотрудница одного из московских толстых журналов: какой-то начинающий писатель из Киева, слушатель Высших сценарных курсов, попросил ее передать мне рассказ — он хочет, чтобы я прочитал его. Она говорила извиняющимся тоном, видно, рассказ ей «не показался» и ей было неловко обращаться ко мне. В тот же вечер я его прочитал: рассказ потрясал правдой и талантом, не было никаких сомнений, выражаясь высоким стилем прошлого века, что на небосклоне нашей литературы взошла звезда первой величины. Молодого писателя звали Фридрих Горенштейн.

Поразивший меня рассказ потом прочитали в «Новом мире» и в «Юности», напечатала «Дом с башенкой» «Юность» в 1964 году, в июньском номере. После этого Горенштейн сразу же стал, как написал о такой судьбе Борис Слуцкий, «широко известен в узких кругах».

Но, увы, «Дом с башенкой» остался единственной вещью Горенштейна, опубликованной у нас. Насколько я знаю, он еще пытался напечатать повесть «Зима 53-го года», но ничего из этого тогда не вышло, даже «Новый мир», самый свободолюбивый журнал той поры, не отважился ее опубликовать; на заседании редколлегии один из руководителей журнала вынес повести суровый, не оставляющий никаких надежд приговор: «О печатании повести не может быть и речи — не только потому, что она непроходима. Это еще не вызывает ни симпатии, ни сочувствия к авторскому видению мира. Шахта, на которой работают вольные люди, изображена куда страшнее, чем лагеря; труд представлен как проклятие; поведение героя — сплошная патология...» И даже строго осудил поклонников дарования Горенштейна — а они были среди сотрудников редакции: «Талант автора сильно преувеличен в известных мне устных отзывах».

Кажется, после этого Горенштейн не предпринимал попыток опубликовать что-либо из своих вещей да и читать их давал лишь нескольким людям, которые ценили его талант и вкусу которых он доверял, впрочем среди них были и люди, известные в искусстве,— Юрий Трифонов и Юрий Нагибин, Виктор Розов и Марк Захаров. А работал Горенштейн много, неутомимо и необычайно плодотворно, одно за другим приносил новые и новые произведения: повести «Ступени» и «Искупление», пьесы для чтения — «Споры о Достоевском», «Бердичев», романы «Место» и «Псалом». Но хрущевская «оттепель» уже кончилась, возвратившиеся морозы все крепче сковывали духовную жизнь, и не было никаких шансов, что хоть что-нибудь из этих произведений увидит свет. И чем больше укреплялся брежневско-сусловский режим, тем яснее это было...

Как существовать писателю, которого не печатают, на что жить? Однажды в компании художников я услышал странную фразу: «Картину нужно кормить». Мне объяснили, что это значит: живописец должен каким-то образом заработать деньги, чтобы получить возможность написать большое полотно. Прозу Горенштейна в ту пору кормило кино. Но эта работа не стала для него отхожим промыслом, халтурой. По-настоящему одаренный человек за что ни возьмется, все у него получается хорошо. По сценарию Горенштейна Али Хамраев поставил «Седьмую пулю», по сценарию, написанному Горенштейном вместе с Андроном Михалковым-Кончаловским, Никита Михалков снял «Рабу любви». Для Андрея Тарковского он сделал сценарий экранизации лемовского «Соляриса», я был редактором этого фильма и не из чужих уст знаю, как высоко ценил Тарковский талант Горенштейна. Потом они вместе с Тарковским еще писали сценарии, которые не были поставлены,— очень интересен был сценарий по мотивам «Ариэля» Александра Беляева...

Одно время казалось, будто Горенштейна не очень-то беспокоит, что его читает весьма узкий круг людей — буквально по пальцам всех их можно было перечесть. Он писал, потому что не мог не писать,— это было его призвание, в этом заключался для него смысл существования. Не случайно он однажды сказал, что писательство — «смертельная борьба со своим собственным мозгом и собственным сердцем» (вспомним пастернаковские строки о «полной гибели всерьез»). И все-таки писатель не может годами жить в вакууме, отторженным от читателей, не чувствовать их «теплых, живых ладоней» (использую снова слова Горенштейна). Наступает момент, когда отсутствие контакта с читателями, читательского эха, становится помехой творчеству, из-за этого рука перестает держать перо. Вот что заставило Горенштейна в сентябре 1980 года уехать сначала в Вену, а потом в Западный Берлин, где он живет и поныне. Поводом же для отъезда, последней каплей, переполнившей чашу терпения была публикация его повести «Ступени» в альманахе «Метрополь» и все, что за этим последовало: писательские собрания и газетная кампания по проработке этого далекого от политики и даже еще не ставшего книгой сборника, шельмование участвовавших в нем авторов. Впрочем, уезжал Горенштейн без всякого шума, который нередко служил отъезжающему писателю и своеобразной «рекламой», хотя бы на первых порах облегчавшей ему существование в эмиграции.

За рубежом, как и в Москве, Горенштейн, целиком поглощенный писательским трудом, вел затворническую жизнь. За эти годы созданы повести «Яков Каша», «Куча», «Улица Красных Зорь», «Последнее лето на Волге», пьеса «Детоубийца», несколько превосходных рассказов. Его вещи — и те, что были написаны еще на родине, и новые — стали печатать в разных эмигрантских изданиях, а затем и переводить — на французский, английский, немецкий и другие языки. Заметили их и критики, а в последнее время в эмигрантской прессе о Горенштейне заговорили как о писателе, который «является, быть может, самой большой надеждой русской литературы». Приходит, наконец, час для его книг и на родине...

Жестокое время наложило свою тяжелую печать не только на писательскую судьбу Горенштейна, но и на его дописательскую биографию. Да, долгим и мучительным был его путь к читателям — у нас одаренный писатель вообще уперся в стену, нелегко было преодолеть препоны и эмигрантского литературного быта, но еще труднее было ему, сыну «врага народа», круглому сироте, просто выжить и тем более, как говорится, выбиться в люди. Его отец, киевский профессор, был репрессирован в 1935 году в связи с одним из состряпанных дел после убийства Кирова и погиб в застенках НКВД. Мать, опасаясь — вполне обоснованно, приходится удивляться ее прозорливости,— что ее ждет та же страшная участь, сбежала с трехлетним сыном из Киева, несколько лет скиталась без постоянного жилья и регулярного заработка в провинции, укрываясь у родственников и знакомых. В сорок первом во время эвакуации она в эшелоне заболела и умерла, Фридриха сдали в детский дом. После войны, окончив Горный институт, Горенштейн работал на шахте и на стройках, на своей шкуре познав, как достается от жизни человеку без прав, без собственного угла, беззащитному перед любым произволом...

Автобиографические мотивы обычно громче всего звучат в первых произведениях писателя — наверное, неодолимая потребность поделиться пережитым и заставляет человека браться за перо. Первый рассказ Горенштейна «Дом с башенкой» в сущ-

ности воспоминание о том, как во время эвакуации его с заболевшей матерью в незнакомом городе сняли с поезда, мать умерла в больнице, а он остался один на белом свете, лишенный не только заботливого покровительства родителей или близких родственников, а какой-либо защиты от бездушия и жестокости встречающихся на его пути взрослых. Пожалуй, и самому автору нелегко теперь отделить то, что было с ним в детстве, что заметил и понял он тогда, от того, о чем догадался потом, что додумал, когда писал рассказ, но автобиографическая основа изображаемого позволила ему очень глубоко проникнуть в одну из самых горьких и безысходных человеческих трагедий. Его маленький герой, оказавшийся после внезапной смерти матери среди взрослых, которым нет до него дела, переживает крах детского представления о мире как о царстве добра и гармонии. На каждом шагу он сталкивается с равнодушием, враждебностью, цинизмом. Безжалостная река жизни несет его, как щепку, захлестывая волнами с головой, увлекая в водоворотах на дно.

Герой первой повести Горенштейна «Зима 53-го года», как и автор, человек с плохой анкетой, отбрасывающей его на обочину жизни,— у него репрессированы родители, за неосторожную фразу его вышибли из университета, даже на черную работу в шахте ему удалось устроиться с великим трудом, он хорошо понимает, что в случае чего в два счета его могут отправить вслед за родителями,— эта угроза постоянно висит над ним, как дамоклов меч. Конечно, не все, что случилось с героем повести, загнанным несправедливостью и невзгодами в такой угол, из которого уже выбраться невозможно,— только ценой собственной жизни, не все это испытал, работая на шахте, сам автор, но автобиографическая подлинность многих эпизодов не вызывает никаких сомнений.

Л. Лазарев

1

Ким стоял пригнувшись и смотрел, как уползает в темноту скребок, металлический ковш, прикрепленный тросами к барабанам лебедки. Выработка была освещена лишь метра на два от него карбидной лампой, висящей на «мальчике», короткой стойке, вбитой между почвой и кровлей, далее скребок вползал в сумерки, а в самом забое, где лежала руда, была полная тьма и приходилось пускать скребок по счету. Он считал до пятнадцати, потом отпускал левый рычаг, нажимал правый, и скребок полз назад, волоча перед собой руду к отверстию, прикрытому решеткой из сварных рельсов. Он пускал скребок, как невод в пучину океана, и каждый раз с колотящимся сердцем ждал улова. Левая рука его кровоточила, вспоротая на ладони тросом, и он обернул ее платком. Поверх платка Ким натянул брезентовую рукавицу, однако она топорщилась, мешала пальцам плотно ухватить рукоять, и от этого лебедку уже несколько раз заклинивало. Волосы под каской у него слиплись, а на щеках, разъедая кожу, щемили подсохшие капли горячей смазки, брызнувшей из разогретой лебедки.

«Могло ведь выжечь глаза,— лениво подумал Ким,— только бы скребок не притащил глыб».

Он стоял, жадно вытянув шею, и смотрел в темноту. Скребок был плотно набит влажной жирной рудой. Она легко просыпалась сквозь прутья отверстия. Глыба была одна, небольшая, с синеватым отливом, значит, мягкая. Он решил расколотить ее в следующий раз, когда подберется несколько. К тому ж Ким нашел удобное положение тела, откинувшись назад, он больше не чувствовал боль в позвоночнике, лишь затылок изредка словно сосало что-то, натягивая туго кожу сзади, было не больно, но как-то мерзко, однако он и тут обнаружил: стоит сглотнуть слюну, и затылок отпускает.

Скребок появился наполненный синеватым чистым порошком, весело поблескивающим в свете карбидной лампы. Скребок начал появляться чаще, очевидно, мозг уже не нуждался в свете, руки автоматически жали на рычаги, они не способны были ошибиться, ибо были уже мертвы. Вряд ли живые пальцы так ловко протискивались бы меж наматывающимся тросом и барабаном, выпрямляя трос. Живые пальцы давно б расплющило, изорвало в клочья. Ленты тормозных колодок запеклись, стали гладенькими, точно полированными, барабан забуксовал. Ким подобрал с влажного грунта деревянную щепку, просунул ее меж лентой и металлом. Лебедка дернулась, дерево тлело, красноватые искры потрескивали,

воспаленные дымом глаза слезились, но скребок был неподвижен. Тогда Ким один рычаг придержал ногой, а на второй навалился обеими руками, всем телом, лицо его было вровень с горячим кожухом, где изнемогающие шестеренки плевались горячей смазкой.

Когда скребок выполз из темноты и начал приближаться в сумерках, Ким увидел перед ним несколько шевелящихся теней. С пересохшим горлом он ждал их появления на границе света, они не появлялись уже давно, возможно, более часа, но позвоночник еще до сих пор не отдохнул, теперь он понял, что уговорил себя, придумав это положение тела, которое вовсе не уменьшало боли, может, только отвлекало, потому что он висел, неестественно откинувшись назад, и надо было все время думать о равновесии, чтобы не упасть. Впереди глыб полз маленький и, как ему показалось, хитрый обломок. На вид такой плоский, чешуйчатый обломок кажется легким, безобидным, однако, упав даже с небольшой высоты, он своими острыми краями легко и мягко переламывает кости. За обломком катился круглый валун, очень увесистый, в разных направлениях прорезанный синеватыми, поблескивающими жилками. Если валун этот удачно ляжет на решетку, можно будет расколотить его в три удара. Ким представил себе, как от кувалды валун бессильно лопается в жилках, исчезает под решеткой, и даже улыбнулся. Но следом за валуном, подталкивая его, выползло нечто тяжелое матово-красное, с вытянутой мордой. Оно ударило по «мальчику», карбидная лампа метнулась. Ким пригнулся, нажав рычаг, остановил магнитный пускатель и подождал, пока лебедка затихнет. Тело знобило, он чувствовал, что заболевает, еще когда шел на смену. Под брезентовой спецовкой все было мокрым, слежалось, слиплось: свитер, и клетчатая рубашка, и вторая рубашка сурового полотна, и футболка, когда-то выходная, купленная на университетскую стипендию, а теперь прогнившая от шахтной пыли, истрепанная, неумело зашитая в нескольких местах.

Ким сел на теплую лебедку и снял каску.

«Завтра Новый год,— подумал он,— 1953-й... Пять и три — восемь...»

Карбидная лампа перестала метаться, он надел каску и прикоснулся к рукояти балды, тяжелого молота-кувалды. Деревянная рукоять была гладкой, отполированной ладонями, а на конце ее железная расплющенная болванка. Ким оторвал балду от земли и понял, что забыл тяжесть, посидел некоторое время, привыкая, потом встал, пошел к глыбам, перетянутый балдой вправо. Ближе всех, почти по эту сторону решетки, лежала синеватая глыба, приползшая ранее. Он поднял балду, она повисла некоторое время над левым плечом, тыльная сторона болванки царапнула лопатки.

Затем он метнул балду вниз и попал точно в центр синей глыбы. При этом каска слетела и звякнула о решетку, а концы шерстяного, некогда щегольского шарфа, которым была обмотана шея, вырвались из-под воротника спецовки. Балда прошибла глыбу насквозь, звонко ударила по рельсам. Ким поднял балду вновь и разбил одну половину глыбы, затем вторую. На месте глыбы теперь лежало несколько мягких кучек, и он ногами спихнул их сквозь рельсы решетки вниз. Затем, не поднимая каски, весь распотрошенный, он шагнул и ударил маленький плоский обломок. Балда скользнула по его чешуйчатой поверхности, обломок дернулся и придавил выставленную вперед ступню. Ким застонал, присел в нелепой позе, ему пришлось вторую ногу согнуть в колене и поставить на рельс, но металл был скользким, и колено сползло в щель меж рельсами, глубоко застряв. Теперь он был распят на решетке, и каждое движение причиняло боль. Для того чтобы освободить придавленную обломком ступню, нужно было нагнуться, но этому мешало колено другой ноги, застрявшее меж рельс. К счастью, балду он не выпустил из рук, и теперь ему подумалось, что рукоять можно использовать как рычаг. Он повернул балду болванкой к себе и начал осторожно, стараясь сохранять равновесие и не шевелить телом, просовывать конец рукояти под обломок. С первого раза это ему удалось, однако нога, согнутая в колене, затекла, и икру вдруг сжала судорога. Ким дернулся, что-то хрустнуло, впрочем, хруст этот он ощутил уже некоторое время спустя, как воспоминание. Он почувствовал кислый привкус во рту, увидел свет карбидной лампы, и ему пришлось напрячься, чтоб вспомнить все, что с этим привкусом и лампой связано: лебедку, и глыбы, и, наконец, свое нелепое положение на решетке. Ким хотел утереть с висков и лба холодную испарину, однако побоялся выпустить балду из рук и сделал это не ладонями, а предплечьями, оцарапав кожу жесткой брезентовой тканью спецовки. Удивительно, что, даже потеряв сознание, он не выпустил балды, очевидно, просто навалился на нее грудью, и рукоять теперь еще глубже и удобнее вошла под обломок. Пламя карбидной лампы заколебалось, видно, где-то на верхнем горизонте включили дополнительный вентилятор, сквозь выработку потянуло свежую струю. Он жадно глотнул, уперся ладонями в болван-

ку, рванул рукоять вверх и извлек ступню из-под обломка. Потом он прижал книзу голенище сапога на второй ноге, выпустил штанину, осторожно закатал ее и вытянул освобожденное от толстого брезента колено, на четвереньках сполз с рельсов. Он пошевелил пальцами ушибленной ступни, они странно пружинили и покалывали, пощупал колено и встал. Каска и балда остались на решетке, он заправил вылезший из нижних стеганых штанов свитер и рубашку, обмотал туго вокруг шеи болтающийся шарф, застегнул спецовку под самое горло, шагнул вновь на решетку, слегка волоча левую ногу, боль была, но вполне терпимая, поднял каску, опустил подшлемник, крепко завязал тесемки вокруг подбородка, взял балду и, невысоко подняв, ударил по краю обломка. Обломок крошился не поперек, а вдоль, слоями, словно сбрасывая каждый раз мертвую кожу и обрастая новой, еще более твердой.

«Я слишком много сил потратил на предыдущую глыбу,— подумал Ким,— слишком замахивался и стучал по рельсам. Она была мягкой, и ее можно было просто придавить скребком».

Наконец обломок треснул. Ким ударил еще раз по центру трещины, на этот раз подняв балду высоко и почувствовав сосущую тяжесть в затылке. Обломок разлетелся на несколько осколков, и Ким сбросил их ногами в щели. Ким снял рукавицу и, сморщившись, отодрал сухой, покрытый пятнами платок. Тотчас же на ладони в нескольких местах появились капельки крови, быстро набухавшие. Ким лизнул их языком, натянул рукавицу, крепко ухватил рукоять обеими руками и ударил, вернее, метнул балду через валун в матово-красную тяжелую глыбу. Балда понесла его, потянула за собой, и он упал, успев, однако, ловко запрокинуть лицо и подставить локти, а поэтому расшибся несильно. Ким очень быстро поднялся и ударил опять. Потом он лежал у лебедки на куче мягкого промасленного тряпья. Ворот спецовки его был расстегнут, а ремень на брюках распущен, отчего дышать стало легче. Вначале он подумал, что его сюда перенесли и положили, однако, оглядевшись, понял, что по-прежнему один в выработке. Он лежал на спине, подняв руки кверху, согнув их в локтях, и вдруг ему показалось, что он спал и ему снился сон, женская головка вся в кудряшках, как баранчик. Он вздохнул, но не сразу опустил руки, сперва поласкал эту приснившуюся головку, проведя ладонью к маленькому, едва прикрытому кудряшками ушку. Ким сел весь разбитый, с тяжелой головой, с болью в груди, на зубах его похрустывало, и он долго отплевывался красной от рудной пыли слюной. Решетка была чистой, глыбы исчезли. Он перегнул туловище, нажал магнитный пускатель и притормозил левый барабан лебедки. Скребок пополз, Ким следил за ним, а когда он исчез в темноте, начал считать. Считал теперь Ким медленней, очевидно, от усталости и поэтому решил переключить обратный ход не на пятнадцати, а на двенадцати. Назад скребок помчался легко, совсем невесомо, и выполз обрывок троса, царапнул рельсы. Ким выключил лебедку, поднял с земли жирный от смазки трос, положил его на плечо, снял с «мальчика» карбидку и, пригнув голову, упираясь ногами, потянул трос в глубину забоя, разматывая его с барабана. Он слышал свое дыхание с хрипами, со странным свистом и бульканьем, потом он сильно ударился головой о закол, отслоившуюся провисшую глыбу, и присел на корточки. Каска спружинила удар, но все же он почувствовал его, особенно под бровями и в позвонках у основания шеи. Выработка слегка поплыла вправо, и Ким невольно повернул свет карбидной лампы в противоположную сторону, чтоб остановить вращение. Руды еще было достаточно, хоть он по крайней мере наполовину очистил забой. По центру забоя тянул сырой холодок, это дышала пустота, пятидесятиметровая бездна, очевидно, обнажилось отверстие в камеру. Стараясь не смотреть вверх, на провисшие, покрытые красноватыми капельками глыбы, каждая из которых могла расплющить его, Ким ползал, осторожно нащупывая второй обрывок троса. Обрывок вонзился ему в руку, клубок распотрошенной острой проволоки охватил ладонь, как щупальцы. Проволоки покороче лишь прокололи кожу, зато проволоки подлинней, войдя в мясо, изогнулись. Киму вдруг вновь захотелось спать, тихая тошнота убаюкивала, теплый гнилой воздух выработки смешивался возле лица его с сырым холодком из камеры, создавая незнакомый приятный аромат, телу было удобно, а во впадине между ключицами прохладно. Ожог карбидной лампой заставил напрячься, открыть глаза. Кожа на мизинце левой руки была закопчена дымом, отвердела. Ким зажал лампу между колен и осторожно, пальцами левой руки пригнув обожженный мизинец, начал по одной вытаскивать проволочки из мякоти ладони. Затем соединил оба конца троса, перегнул их, завязал узлом, пошел назад к лебедке, включил и на малых оборотах легонько дернул трос, затянул узел.

Он работал некоторое время четко и слаженно, понимая, однако, что это должно кончиться катастрофой. Зрачки его были расширены, и «мальчик», трухлявая стойка, обросшая белым

грибком, сместился в центр выработки. Он уже не ждал, он жаждал катастрофы как избавления, ибо вся жизнь его прошла в этой выработке, и он помнил каждый рельс на решетке, знал каждую зазубринку, и узор, образованный белым грибком на трухлявом дереве, был ему родным. Цель его жизни была волочить скребок сквозь темноту, сквозь сумерки к решетке, освещенной карбидной лампой, и теперь, когда цель эта осуществлялась и скребок полз, наполненный до краев чистой высококачественной рудой, он испытывал особенный страх, только лишь сама катастрофа могла избавить его от страха перед ней.

Наконец он услышал лязг в темноте, лебедку перекосило, обрывок троса пронесся у виска и высек красноватый каменный фонтанчик. Ким включил лебедку, расстегнул пуговицу спецовки у горла и глубоко вдохнул тепловатый, по-домашнему привычный воздух.

«Могло убить»,— подумал Ким словно о давно случившемся событии, впечатление от которого потускнело и потому доставляло ему незначительное беспокойство. Он взял карбидную лампу и пошел в забой. За последнее время здесь произошло изменение, глыбы нависли еще ниже, и передвигаться можно было лишь согнувшись, а у самого забоя ползком. Очевидно, Ким просчитался, слишком поздно переключил обратный ход, загнал скребок до конца, ударил им по груди забоя и вырвал из скалы крюк с блоком, по которому скользил трос. При падении блок раскололся, впрочем, он давно уже держался на волоске, свежий излом был лишь в конце изъеденного ржавчиной металла.

Ким подполз к самому обрыву в камеру, это был короткий лаз, некогда перекрытый решеткой, сейчас полностью сгнившей — торчали лишь склизкие куски бревен. Он упер подбородок в разбухшее бревно и попробовал посветить карбидкой. Жалкий отблеск таял где-то на первых же метрах кромешной тьмы. Сладковатый запах серного газа щекотал ноздри. Сама преисподняя разверзла перед ним свои недра, и Ким испытал вдруг манящее чувство бездны. Руки были легкими крыльями, лишь на конце, несколько утяжеляя их, зудели две ранки, а тело стало по-птичьи горячим. Он ясно слышал звуки, незнакомые ранее, похожие на шепот. Ким повернулся на спину и опустил в бездну голову затылком вниз. С плотно заплющенными глазами, чувствуя от напряжения покалывание в ушах, он слушал шепот, хоть и понимая уже, что это шуршат камушки, потревоженные его телом и скатывающиеся вниз по стенкам. Весь вес его переместился к голове, в лоб, под кожу была вставлена чугунная пластинка, переносица тоже отяжелела, но ему было хорошо, и он лишь изредка приподымал голову, чтоб сглотнуть накопившуюся слюну. Он услыхал из бездны человеческие голоса, и это его не удивило, так же, как во сне не удивляют любые нелепости.

— Ядри твою в качалку, чума собачья,— сказал один голос.

— А вон он ноги раскинул,— сказал другой.

Ким осторожно по плавной дуге поднял голову и, продолжая лежать, держа голову на весу, увидел два приближающихся к нему огонька. Тогда он сел, опираясь ладонями в грунт.

— Ты чего? — спросили освещенные карбидной лампой впалые щеки и рот, полный зеленоватых зубов, очевидно, недавно перемоловших луковицу.

— Блок сломался,— ответил Ким.

— Отчего ж ты скребок в самый забой загнал? — запрыгали зубы.— Взять бы тебя, как кутенка у загривка, и в собственное твое дерьмо... Смену срываешь, сволочь образованная... Ты сколько университетов кончил?

— Я на первом курсе был,— стараясь смотреть мимо зубов, сказал Ким.

Чуть позади начальника примостился мальчишка лет шестнадцати в новой спецовке. Он улыбался, подмигивая Киму, и, положив ладонь левой руки на сгиб правой, совал этот непристойный жест начальнику в спину.

— Ладно,— сказал начальник уже потише,— я сейчас к другим артистам слазию, а потом мы, работничек, за новым блоком сходим... У меня на вентиляторе есть... Ты, Колюша, здесь посиди...

Колюша молча приложил ладонь к каске. Козырек каски у него был подрезан, а край козырька весь в остреньких треугольничках, сделанных, очевидно, перочинным ножиком для красоты.

Едва начальник скрылся, исчез в отверстии лаза, как Колюша улегся на спину, поднял правую ногу, издал непристойный звук и сказал:

— Будьте здоровы... Спасибо...

После этого он вскочил, взобрался на выступ и крикнул Киму:

— Лови веревочку!

Остро пахнущая мочевиной струя, изогнувшись, мелькнула, так что Ким с трудом успел отодвинуться.

— По зубам хочешь? — спросил Ким, тяжело задышав.

— Ты не обижайся,— сказал Колюша.— Меня знаешь как купили... Я возле склада взрывчатки вздремнул, тепло там, а ребята кричат: «Лови веревочку»... Я вскочил и прямо руками... Понял,— он хохотнул,— ничего, сейчас мы с тобой пошухарим.

Колюша сунул руку за пазуху и вдруг вытащил полузадохшегося воробья с закатившимися глазками и судорожно открытым клювом...

— Это мужик,— сказал Колюша, переложив воробья в левую руку, полуживого.— А это баба... Видишь, у нее грудка рябая...

— Зачем ты их? — сказал Ким.— Зачем ты мучаешь?

— Я их припутал, чтобы посмотреть, как они это самое между собой... Понял? Посадил в ящик из-под посылки... В крышке дырку проделал... А они, паскуды, забились по углам — и все... Может, они время выбирают, когда я на смене...

Он разжал ладонь. Воробьиха лежала, уронив головку, взъерошенная, вытянув лапки. Колюша подул на нее, воробьиха шевельнулась, дернулась и полетела, ударяясь о скалистые стенки, кровлю, падая, снова взлетая.

— У-лю-лю! — завопил Колюша и метнул второго воробья, который тоже полетел.

В шахтном полумраке, освещенном лишь двумя карбидными лампами, шорох крыльев и попискивание воробьев казались страшными и фантастичными.

— Это что,— хохотнул Колюша,— мы однажды коту лапы в скорлупу грецких орехов воткнули... И пустили... Он клоц, клоц по коридору как конь...

Один из воробьев вдруг камнем упал прямо Киму на руку, прижался к ладони. Теплая мягкая тушка сотрясалась, наполненная судорожным стуком. Воробей был еще молодой, с нежным желтеньким клювом. Расширенные от ужаса глазки его смотрели прямо Киму в лицо.

— Его надо вынести наверх,— сказал Ким.

— Сейчас,— сказал Колюша и неожиданно хлопнул Кима по ладони.

Воробей вылетел и исчез меж склизких бревен.

— Вот дает,— крикнул Колюша,— в камеру залетел.

— Болван ты,— сказал Ким.

— Ничего,— сказал Колюша,— у нас однажды крепильщик в камеру провалился... И не нашли... Что ты... Сто метров ширина, пятьдесят метров глубина... Понял? А воробей летать будет... Устал — сел, отдохнул... Там воды полно, может червяки по стенам ползают... Сырость...

— Дурак ты,— тихо сказал Ким,— откуда здесь червяки... Это ведь недра...

Второй воробей где-то притих, они взяли карбидные лампы и пошли, оглядывая выработку. Воробей выпорхнул прямо из-под ног, он примостился у лебедки, она еще не остыла и там было теплее. Колюша хотел поймать его каской, но воробей метнулся, ударился о скалу, с тихим всхлипом отслоился от кровли плоский обломок и тяжело упал, Ким успел прижаться к стене, а Колюша, пригнувшись, метнулся назад, перевалился через лебедку.

— Плюется, зараза,— поднимаясь и держась за ободранный локоть, сказал Колюша.

Ким поддел ногой обломок. К сырому кварциту прилипло красноватое, облепленное перьями месиво, несколько легких воробьиных перьев ветерок волочил по грунту. Ким и Колюша уселись на лебедке, поставив карбидные лампы рядом. По сторонам и сверху слышался треск, шорохи, иногда что-то сыпалось неясно откуда, иногда ухало коротко, казалось, вокруг идет жизнь непонятная и враждебная им, кто-то подползает, что-то готовится, и Ким с Колюшей невольно вздрогнули, одновременно прижались друг к другу.

— Ты на практике здесь? — спросил Колюша.— Ты студент?

— Нет, я работать буду,— ответил Ким.

— Кончил.

— Выгнали,— ответил Ким.

— У нас недавно из ФЗО тоже одного выгнали за хулиганство,— сказал Колюша,— он на Север завербовался... И я завербуюсь... Там деньги хорошие... Знаешь,— помолчав, сказал он,— тут бы подзаработать... Нам начальник за сегодняшнюю смену тройной наряд обещал... Приеду домой, к Насте пойду... Уборщица у нас есть в ФЗО... Она уже старая, может, тридцать лет... Или сорок... Ребята говорят, за деньги принимает... И приснилась она мне раз. А еще в автобусе, когда народу полно, обжиматься можно... Прямо к грудям как притиснет...

Колюша поднял кверху подбородок, зубы его поскрипывали, губы шевелились, тонкая цыплячья шея вздрагивала. Наверное, ему не было еще и шестнадцати, лицо его удивительно сочетало в себе порочность с чистотой ребенка. Сквозь пятна руды на щеках просвечивала розовая кожа, а с раздувшимися ноздрями, искаженными манящей щекочущей страстью, словно боролись по-детски голубые, прикрытые длинными ресницами глаза.

Лаз осветился, видно, вернулся начальник. Вскоре показались ноги, потом он вылез и присел на корточки. Лицо его было густо усеяно каплями пота.

— Бери блок,— не вытирая лица и делая длинные передышки между словами, сказал ему начальник.

— Тормозные ленты менять надо,— сказал Колюша.— Разве ж на такой лебедке работать можно? Пацан надрывается... Опытный скреперист и то работать не сможет...

— Ладно,— устало сморщился начальник,— ты не вякай... Ты ж дежурный слесарь... Смени, пока мы за блоком ходить будем...

— Нарядик дополнительный, начальник,— подмигнул Колюша.

— Я тебе помигаю,— так же устало сказал начальник,— огрызок собачий... Говнюк...— Он обернулся к Киму.— Давай бери блок... Уставился... Один ты у меня, что ли.., Возись с тобой...

Ругался он без прежней злобы, скорей устало, нехотя, с каким-то клекотом, часто отхаркивая мокроту и сплевывая.

— Это я для друга делаю,— сказал Колюша, начав отвинчивать болты на тормозных лентах,— по доброй воле... Это незаконно без наряда...

Он подмигнул Киму и, отодвинувшись назад, вновь выставил начальнику в спину непристойный жест.

Ким пошел в глубину забоя и поднял блок вместе с крюком. Вначале вес показался ему не очень большим, но постепенно, где-то на второй лестнице лаза, он почувствовал тяжесть, даже жилы на ногах напряглись, он ощутил это сквозь портянки, сквозь резиновые сапоги. Лаз, или, как его тут называли, гезенок, был ходом сообщения между забоями и откаточной выработкой. Он состоял из железных лазеек — лестниц, прибитых к деревянным горизонтальным стойкам, и некогда был освещен электрическими лампами. Однако теперь здесь была кромешная тьма, лазейки поржавели и шатались, а предохранительные полки, прибитые через каждые 8—10 метров, давно сгнили, лишь кое-где сохранились доски, угрожающе провисавшие и ненадежные. Карбидную лампу Ким укрепил привинченным к ней крюком за петлю спецовки, и приходилось взбираться осторожно, нащупывая ногами скользкие мокрые прутья лестниц, потому что от толчка лампа могла перевернуться, опалить подбородок, поджечь ткань спецовки, а то и потухнуть. Начальник давно исчез, даже звук от постукивающих за ним лазеек перестал доноситься сверху, и Ким с дрожью думал о том, что лампа может потухнуть и он останется в темноте. Правда, в кармане его лежали спички, но они, наверное, отсырели, да и руки были заняты блоком. Лампа освещала узкую ломаную полосу, красные, неровно вырубленные стены со склизким черноватым налетом, однообразно выплывающие навстречу прутья лестниц и руку, то левую, то правую, в зависимости от того, какую он в данный момент выделял цепляться за прутья, а какой прижимал к груди тяжелый блок. Он слышал хлюпанье воды, мимо плеча пролетело несколько камешков, и он прижался к кисловатому железу, втянув голову. Камешки ударились об остаток ближнего дощатого полка, брызнули в лицо грязью со стен, унеслись дальше, гулко затихая. Ким поднялся выше на несколько прутьев, к полку, сравнительно сохранившемуся, две доски плотно упирались в стенки, а снизу их поддерживало горизонтальное бревно. Он положил блок на доски, с хрустом выпрямил руки, разминаясь. Карбидная лампа освещала несколько метров вверху, бросала отблеск вниз; и участок этот, где Ким провел минуты три, как бы пожил здесь, в то время как мимо других участков он просто пролез, показался ему родным, он привык к сырому пятну справа на скале, по форме оно отличалось от других пятен, и к нагретому ладонями лестничному пруту, слегка провисшему, с двумя капельками смолы, неизвестно как сюда попавшими, и к доскам полка, на одной сохранились остатки коры, на второй была аккуратная дырочка от выпавшего сучка. Ким знал, что запомнит все это, у него была привычка запоминать случайные куски пейзажа, что ли, и потому думать о них, представлять, что там делается в данную минуту. Например, он запомнил уголок районной чайной, где обедал несколько лет назад. Это воспоминание было уже неясно, без четких контуров, скорей мираж, совершенно ненужный, и все-таки мираж этот существовал, всплывая время от времени. Ким поднял с полка блок и полез дальше. Он решил достичь конца гезенка, ни разу не остановившись более, лез, опустив голову. Все ж ему пришлось часто останавли-

ваться, перекладывать вес, чаще он держал теперь блок в левой, потому что правую вовсе ссадил и она ослабела. Раза два он отдыхал, но не оглядываясь по сторонам, прикрыв глаза. Наконец он увидел сверху свет, услышал грохот проезжавших вагонеток. Последняя лестница оканчивалась метра за два от выхода, Ким с тоской посмотрел наверх, виден был кусок бетонированного свода откаточной выработки, затем поднял блок, вытянув кверху руки, от усталости он уже не совсем контролировал свои действия и лишь в последнее мгновенье спохватился, не разжал пальцы. Оказывается, он хотел выбросить блок в отверстие, будто волейбольный мяч, и, похолодев, представил себе, как блок обрушивается, недолетев, назад и он с раскроенным черепом падает вдоль всего семидесятиметрового гезенка, ударяясь о полки.

— Гу,— сказали сверху, и Ким узнал глядевшее в отверстие лицо начальника.— Ты что, рыбку удил? Давай сюда.

Начальник опустил в отверстие жилистые руки. Ким положил в них блок, и тяжесть, скользнув, исчезла в отверстии. После этого Ким ухватился за горизонтальное бревно у самого выхода, подтянулся, как на турнике, при этом под кожей живота у него собрались сгустки, судорожно давившие. Руки его подламывались в локтях, но он все подтягивался и подтягивался, пока голова его не поднялась над бревном. Тогда он уперся в бревно плечами, скользнул по нему и, перевалившись, упал лицом вниз на щебеночный грунт штрека, оцарапав подбородок и едва не ударившись головой о рельсы.

— Ты что,— крикнул начальник.— А если б электровоз... Отвечай за тебя...

Ким поднялся, сел, в горле у него запершило, он посмотрел на начальника и тоже крикнул со злобой:

— По технике безопасности полагается лестница до самого конца... Бардак у вас тут творится... Я в рудоуправление пойду... Сволочи.

И вдруг всхлипнул. Как это случилось, он сам не понял и сразу, опомнившись, задышал, делая вид, что просто тяжело выдыхает воздух, однако сквозь вдохи время от времени прорывались всхлипы, сотрясая грудную клетку. Не отдыхая, Ким вскочил, поднял блок, прижал его к груди и пошел на мягких ногах, но всхлипы продолжались, и блок судорожно подбрасывало.

— Эй, не в тот семафор поехал,— сказал начальник,— поменяй направление.

Обернувшись, Ким увидел, что начальник смеется, впалые щеки его разъехались, зеленоватые зубы, впаянные в бескровные десны, обнажились, а у глаз собрались морщинки. Ким повернулся и пошел вслед за начальником, глядя на его худой, поросший седым волосом затылок, и поскольку всхлипы в груди продолжались, а хрящеватые твердые уши начальника в такт этим всхлипам вздрагивали, начальник, конечно, смеялся, то Ким испытал приступ такой ненависти к ушам этим и затылку, что его обдало жаром, он придержал блок одной рукой, а вторую опустил и сильно сжал пальцы, шевеля ими, словно размалывая что-то, впившись ногтями в кожу. Вдруг возникла, представилась картина: начальник смеется, издевается над ним. Он отвечает начальнику. Начальник психует, хватает за ворот, размахивается, но, ловко увернувшись, Ким бьет начальника в челюсть, а когда тот падает, он с наслаждением топчет начальника ногами.

Ким слышит свое частое дыхание, чувствует гудящие в голове пульсы и останавливается. Ему становится до тошноты мерзко. Постепенно сердцебиение утихает. Начальник безразлично шагает впереди, худые лопатки шевелятся под его спецовкой.

2

В камере подземного вентилятора пахнет непросохшим бетоном и жареным салом. Вентилятор гудит за решеткой ограждения, мелькают спины маховика. Здесь уютно и чисто. На стене портрет Сталина, почтовые открытки, пучки бумажных цветов и липучие ленты-мухоморы.

— Напускают в шахту мух с крепежным лесом,— говорит машинист вентилятора, прикасаясь острием ножа к потрескивающему на электроплитке салу.

Ким садится в углу, прямо на теплый бетонированный пол. Шипенье сала напоминает ему шум дождя.

— Уже кимарит,— сердито говорит начальник;— давай блок меняй назад... Пахом, открывай кладовку.

— Ключ у Верки,— отвечает машинист,— она сейчас подойдет... Посиди, забегался... И пацанов загонял.

Он выставляет из тумбочки бутылку.

— Мне нельзя,— говорит начальник, выпивая полстакана и закусывая тюлькой. Движения его становятся более размашистыми.— Слыхал, хозяин первого по радио выступает... Московский корреспондент приезжает... Новогодние успехи... Значит такое-сякое, шахта перевыполнила план... Успехи, значит...— Он взял еще одну тюльку за хвостик, но не откусил, а облизал ее, как леденец.— А какие же успехи... Синьку-то сожрали... отэка руду не принимает... Качество, говорят, низкое... Кварцит, говорят, возите, сволочи...

— Ну ты б на их месте что,— сказал машинист, пробуя с острия ножа сало,— они ж на свою шею брать должны... У нас, выходит, на шахте план есть, а у них на обогатительной фабрике нет... Это ж уголовщина... Где ж руда девалась... Завод у них твой кварцит примет, да?

Начальник сидит уже скособочившись, просунув для устойчивости ступню за планку табуретки. Он хитро посмотрел на машиниста, опустил руку в карман спецовки, вытащил оттуда что-то зажатое в кулаке, торжественно и плавно пронес руку по дуге к самому носу машиниста и разжал пальцы. Кучка мягкого рудного порошка, отливающая синим вороненым блеском, лежала на его ладони. Тонкие струйки текли меж пальцев, аккуратные металлические кристаллики, казалось, позванивают. Лицо машиниста расплылось, глаза увлажнились.

— Вот она, кормилица,— с умилением пролепетал он, впрочем, несколько запинаясь от хмелька,— вот она, синечка... да в нее ж можно пельмени макать...— он вдруг наклонился и лизнул руду языком.

— Хозяин меня вызвал,— сказал начальник.— Совещание у них было... Ученые разные, с образованием, формулы разные пишут... Первого в Москве выступление по радио, успехи, значит, 1953-й год встречаем, а тут план тухнет... То есть копер... На копре звезда... Я ему говорю, знаешь, Иваныч... Мы наедине по-простому... Ты, конечно, меня с главного снял, горбоносых назначил... французов, понимаешь... А вот это видал...

Он высыпал руду на стол и вытащил, вернее, как-то резко и размашисто выдернул из бокового кармана газету, начал читать, тыча пальцем и запинаясь: «Ничем иным, как ротозейством, нельзя объяснять такое положение, когда в ленинградской академии на протяжении ряда лет кафедрой руководил некто Ханович И. Г., не заслуживающий политического доверия, преклоняющийся перед иностранцами...»

Начальник отложил газету, взял все ту же обсосанную тюльку, густо посолил ее и проглотил, поморщившись.

— Девяносто восемь процентов,— сказал он,— что ты... Хуже всего... Горим на двух процентах... Иваныч кричит: «Да попросите ребят, они вам два процента в шапках вынесут»... А откуда нести? Где черпать? У тещи под юбкой...— начальник дернул губами, кожа на его щеках поползла, уши шевельнулись.

— Я говорю, не надо мне шахтеров... Дай мне полдюжины говнюков... фезеушников... Пойдем на сороковый горизонт...

— Врешь,— сказал машинист.— На сороковом все давно завалено.

— Завалено,— ухмыльнулся начальник,— пойди узнай, сколько я сегодня вагонеток на опрокид отправил,— он ткнул пальцем в синюю поблескивающую кучку...

— Загубишь пацанов,— сказал вдруг машинист уверенно и тоскливо. Челюсть его попьяному отвисла, глаза стали щелочками.

— Ты лучше за вентилятором следи, назюзюкался,— сказал начальник.

— У меня Верка следит,— сказал машинист.— А ты пацанов загубишь... Гад ты, шкура... Перед начальством на цирлах ходишь...

— Поменьше варнякай,— сказал со злобой начальник и прикрикнул: — Где ключ от кладовки?

— Сейчас Верка придет,— ответил тихо машинист, утирая катящиеся по щекам пьяные слезы.

Ким чувствовал спиной горячую бетонную стенку, сидел, высоко подняв колени, слова долетали к нему издали, как звуки, ничего не значащие, просто производящие шум. Он заснул и во сне увидел чердак, метался под раскаленной солнцем жестяной

крышей в пыли среди ветоши, требовал у тетки адрес матери, кричал: родной сестры адрес не знаешь! У тетки испуганное лицо, она перебирает письма, груды пахнущей мышиным пометом бумаги. На каком-то белом клочке проступает карандашный оттиск, но разобрать нельзя. Он разглядывает этот оттиск до боли в глазах, стараясь определить, угадать адрес, хотя бы по контурам, однако усилия его безнадежны, и он начинает кричать совсем громко, так что першит горло, ругается, даже угрожает тетке. Тетка испуганно суетится и плачет.

Проснувшись, Ким моментально сам себе сказал шепотом: «Адрес — тот свет»,— и усмехнулся. Некоторое время он сидит тихий, опустошенный, не понимая происходящего. Перед ним топчутся ноги в резиновых, измазанных бетоном и рудой сапогах.

— Аптечка,— говорит кто-то,— положено на вентиляторе иметь аптечку.

Красноватая капелька падает на пол. Ким поднимает глаза и видит парня в проходческой резиновой шляпе, какие носят под каской в мокрых забоях. Спецовка парня перехвачена широким брезентовым поясом с предохранительной цепью, лицо густо залито брызгами, блестят только белки, а на весу он держит окровавленную кисть, согнув руку в локте. Рядом с парнем стоит медбрат, худосочный, в каске, напяленной поверх грязной курортной тюбетейки.

— Я акт составлю,— кричит медбрат,— в ящике аптечки пивные бутылки держите...

— А у тебя медпункт есть,— говорит машинист,— веди его в медпункт.

— У него заражение будет, пока дойдем,— кричит медбрат,— я акт составлю...

— Не преувеличивай,— говорит начальник.— Вася, чего он кричит... Дай ему в ухо второй рукой...

Парень улыбается, пробует что-то сказать, пошутить, но вдруг наклоняется, хватает себя зубами повыше окровавленной кисти, словно хочет перекусить руку и отбросить рану. Медбрат берет парня за плечо, и они уходят.

— Смена сегодня проклятая,— говорит начальник.— Спешит народ перед Новым годом,— он оборачивается к машинисту.— Ты Верку ищи, ключ давай.

— Бери,— говорит машинист,— и выкладывает на стол ключ,— я пацана пожалел, пусть отдыхает... Мы тут привыкшие...

— Ничего,— говорит начальник,— пусть вкалывает... Имя у него чудное: Ким... Это что, еврейское... или армянское?

— Это в честь Интернационала,— говорит Ким.

Он поднимается, идет вслед за начальником в кладовую, берет новый блок, поблескивающий, густо смазанный.

— Ничего,— говорит начальник,— я тебя не обижу... За смену тройной наряд выпишу... Кончишь, прямо в город езжай... Петушка там тебе зажарят... Полный отгул, три дня можешь на шахту не являться... Дорогу в забой найдешь?

— Найду,— сказал Ким и, прижав блок к груди, вышел. Он пошел навстречу тянущему по штреку ветерку. У поворота сидели на корточках трое и курили.

— Эй,— крикнул один курец.— Стрелку переведи, партия сзади...

Ким оглянулся и увидал приближающийся электровоз. Он положил блок, подбежал, присел возле путевой стрелки, схватился за рукоять. Стрелка не поддавалась, рукоять была словно наглухо приварена, а электровоз уже наезжал. Тугая воздушная волна, запахи горючего промасленного металла и жженой резины обдали Кима, охватили его голову, и на мгновение вновь возникло ощущение бездны, какая-то сладковатая слюна наполнила рот, дрожь прошла по телу, он откинулся назад, не выпуская рукоять, стрелка оглушительно хлопнула, и у самого его уха, прижатого к липкой шпале, понеслись, застучали колеса вагонеток. Когда Ким приподнялся, стал на колени, к нему уже подбегал низкорослый усач с гаечным ключом в руке. Усач взмахнул ключом, затем перебросил ключ в другую руку и хлопнул Кима ладонью по каске так, что в голове зазвенело. Ким опять присел, потом начал вяло подниматься, потряхивая головой, воспринимая все происходящее сквозь легкую дымку и колокольный звон.

— А мне тюрьма,— горячился усач, очевидно, это был машинист электровоза,— мне детей кормить...

— Он же новый,— говорит кто-то рядом,— пацан... Я издали думал, шахтер идет... На стрелке ж противовес надо перекидывать, пацан...

Ким понимающе кивнул, поднял блок, пошел дальше, все еще потряхивая головой, пытаясь сбросить звон, впрочем, несколько притихший, и очень быстро нашел отверстие гезенка, уселся по-татарски, принялся разжигать, или, как здесь говорят, рассифонивать

карбидную лампу. Карбидная лампа по форме напоминает небольшой кофейник: в нижнее отделение накладывают куски карбида, в верхнее заливается вода, поступающая к карбиду небольшими порциями. Образующийся газ по изогнутому носику поднимается к горелке. В рудных шахтах, по крайней мере в начале пятидесятых годов, карбидным лампам отдавали предпочтение перед электрическими. Они проще, надежнее и горят ярче. Ким вынул кусочек телефонного провода, одной из тонких проволочек, торчащих метелочкой на конце, проколол горелку, приоткрыл клапан, услышал, как захлюпала, потекла к карбиду вода, чирканул спичкой, и длинный язычок пламени вырвался из носика лампы. Вскоре пламя оторвалось от горелки, это было интересное зрелище, образовался зазор, горела как бы полоска воздуха в сантиметре от горелки. Ким улыбнулся и повесил карбидную лампу крюком на плечо, взял блок и опустил ноги в гезенок, нащупал первые горизонтальные бревна. Вниз лезть было легче, упираясь для равновесия плечами в стенку, он быстро достиг лестниц и здесь, в полном одиночестве, почувствовал себя вдруг увереннее и спокойнее. Он постоял некоторое время у двух досок предохранительного полка, вглядываясь в знакомое пятно и держась за прогнувшийся прут с капельками смолы. Правда, через десяток метров он вновь увидал такой же полок и пятно, и прогнувшийся прут со смолой, теперь трудно было определить, какой же из полков тот самый, а может, оба были не те, однако он постоял и у второго полка. Он прыгнул на грунт своей выработки совсем не уставший, и она встретила его знакомым потрескиванием и знакомым, только ей присущим запахом. Ким погладил стойку, понюхал белый грибковатый нарост и пошел в глубину забоя, пригнувшись с блоком, он привык к нависающим глыбам, и они привыкли к нему, лишь слегка царапали, скреблись о каску. Забой был очищен, глыбы отброшены к дальнему углу, видно, Колюша работал здесь некоторое время. Поднатужившись, Ким всадил крюк блока в отверстие, заправил трос, пошел назад и включил лебедку. Вдоль кожуха лебедки Колюша накоптил карбидной лампой: «С тебя пол-литра».

Ким тронул рычаги, тормозные ленты сейчас плотно охватывали барабаны, скребок легко пополз, приволок порцию синей мелкой руды, ссыпал ее в отверстие решетки и пополз назад. Ким ощутил вдруг власть над лебедкой, она слушала каждое его движение, тыльной стенкой скребка отталкивала глыбы, волокла руду без толчков, не рассеивая ее, не теряя по пути вдоль выработки, интуитивно, без всякого счета замирала в темноте перед самой стенкой забоя, погружаясь в мягкую рудную кучу. Ким похлопал лебедку ладонью по теплой крышке.

— Ах ты, Машка,— сказал он ласково,— давай, давай, Машенька, давай, милая...

Он работал так долго, возможно, несколько часов. Когда рвался трос, лебедка замирала, пока он исколотыми руками вязал узел.

Увлекшись работой, он вначале не обратил внимания на легкое прикосновение. Словно кто-то на цыпочках подошел сзади и кончиками пальцев пощекотал спину. Ким отстранился, подавшись вперед, ибо как раз подтягивал к решетке скребок, полный руды. Тогда сзади придавили сильней, уже чем-то острым, Ким оглянулся и перед лицом своим увидал громадную, вставшую на дыбы глыбу. Нижний конец ее упирался в грунт, а верхний плавно плыл по воздуху. Не сознавая еще, что делает, Ким вытянул руки, уперся ладонями в мокрый кварцит, но тот надавил уже бешено, всем весом, и Кима отбросило, опрокинуло через троса. Лежа на спине, слезящимися глазами он смотрел, как глыба терзает лебедку, расшатывает ее, потрошит, выдавливая шестерни. Теперь все глыбы, ранее присмиревшие, двинулись, зашевелились, и из глубины забоя, из камеры опять послышался шепот и сладковатый запах серы. Ким быстро перевернулся на живот и, чувствуя свое тело гибким и мягким, как у ящерицы, пополз от настигающих глыб, прогибая позвоночник. Где-то посередине выработки он начал повизгивать. Его стошнило, однако он продолжал двигаться, очень быстро перебирая руками и ногами и лавируя мягким резиновым телом меж ухающих глыб. Карбидная лампа осталась под глыбами, он полз в кромешной тьме, и, возможно, в этом было спасение, он полз по самому краю пятидесятиметровой пропасти, время от времени то рука его, то нога соскальзывала с бревен в пустоту, он выдергивал их, словно пустота была небольшим углублением, и полз дальше. Будь у него в эти мгновения хоть крупица обычного человеческого воображения, пустота увлекла б его, притянула, однако он был ящерицей с гибким телом и все полз и полз, изгибаясь. Повизгивание, исходящее из нутра его, прекратилось, возможно, это повизгивание было последней данью разуму, сразу в полном объеме понявшему ужас происшедшего. Он полз успокоившийся, он почувствовал, что в текущие доли секунды ничего ему не угрожает, а он жил сейчас долями секунды, не умея соединить их воедино. Наконец он свалился в какую-то щель, проехался животом по колючим камням, отделавшись, однако, несколькими легкими царапинами, благодаря

ловкому лавированию телом, ногами и удивительному для него самого удачному вращению шеей. Наконец он оказался в полной тишине, распростертый на чем-то гладком и плоском. Невдалеке приятно хлюпала вода, запахи гниющего дерева носились у лица вместе с ветерком. Прижавшись грудью к влажному грунту, он протянул руки в стороны. Левая рука наткнулась на склизкую деревянную крепь, правая нащупала железный рельс. Он лежал в старой откаточной выработке. Ким встал. Позвоночник, отвыкший от вертикального положения, ныл и похрустывал, мышцы на ногах стягивало судорогой и приходилось мять их пальцами. Он пошел, вытянув руки вперед, как слепец, ступнями ощупывая рельсы. Постепенно начало мутить от прокисших запахов, в скреперной выработке его стошнило прямо на спецовку, но лишь сейчас, когда первые шоковые минуты прошли, он начал это ощущать. Ким пригнулся, поднял камушек, провел им по воротнику спецовки и отбросил. Он поднял целую пригоршню камушков и соскребывал ими подсыхающее месиво. Почувствовав ногами лужу, он лег, смочил губы, сделал глоток, затем намочил липкие борта спецовки. Ким шел долго, стараясь держаться по ходу свежей струи, дующей навстречу. Он увидал впереди силуэт. Ржавый электровоз и вагонетка, прикипевшие к ржавым рельсам, были освещены слабым боковым светом, проникавшим неизвестно откуда. Ким услышал шум, кто-то засмеялся рядом над головой. На мгновение суставы напряглись, легкие раздулись, прижали ребра, и мокрый от пота, стуча зубами, он опустился у вагонетки. Он понимал, что нужно быстрее, пока люди не ушли, подняться наверх по лазу, отверстие которого он уже заметил. Однако он понимал также, что слишком слаб для этого, хоть лаз, судя по ясности доносящихся звуков, был короткий. Он сидел, и мечтал, и молил судьбу, или Бога, или собственную удачу, в общем молил неизвестно кого, чтоб лаз этот оказался оборудованным лестницами, пусть даже старыми и расшатанными, потому что, подтягиваясь по горизонтальным бревнам, ему не пролезть теперь и пяти-десяти метров. Он попробовал, сидя на рельсах, потренироваться, подтянуться, охватив пальцами край вагонетки, но руки его подламывало, и пальцы соскальзывали вниз. Ким встал, опираясь о вагонетку спиной, подошел к отверстию, прикрыв глаза, сунул туда голову и постепенно, с колотящимся сердцем, расплющил, приоткрыл левый глаз. Гезенок был короткий, не более восьми метров и к тому же освещен опущенной в него на гибком кабеле электролампой, но лестницы в нем отсутствовали. Какой смысл был оборудовать лестницами короткий лаз? Ким лишь теперь понял нелепость своих надежд. Ему надо было крикнуть, пока люди были рядом, но он забыл о такой возможности. Впрочем, когда это наконец пришло ему в голову, из груди вырвались лишь крякающие короткие всхлипы, недостаточно громкие, чтоб слышать их даже за восемь метров. Да и сверху наступила тишина, видно, люди ушли. Ким обнял руками один конец бревна, подбросил тело и охватил второй конец бревна ногами. Теперь он висел горизонтально под бревном, и приходилось напрягать мышцы шеи, иначе голова опускалась вниз, наливалась кровью, лишала тело подвижности.

Раскачиваясь все сильнее и сильнее, он, улучив момент, рванулся вверх, чтобы оседлать бревно, однако не сумел удержаться и, сделав полный оборот, вновь оказался в первоначальном положении. Над ним проходили люди, он слышал их голоса, несколько размытые гулким лазом, видел кусок освещенного бетонированного свода выработки, все это было рядом и делало подобное обезьянье положение особенно нелепым. Постепенно Киму стало попросту смешно, и по скулам закапали слезы. Они текли не к подбородку, как обычно, а к бровям, смачивая волосы, выбившиеся из-под каски, потому что мышцы не выдержали и голова опустилась. Мимо него тянул наверх воздух, в узком лазе струя сжималась и довольно сильно обдувала лицо, словно освежала из брандспойта. Собрав силы, подождал, пока отольет кровь, и с коротким всхлипом взлетел, сел на бревно верхом. Он расстегнул пояс, вытащил из брюк, бросил к верхнему бревну, как аркан, подтянулся, стал балансировать. Неожиданно он довольно легко преодолел остальные бревна, правда, ценой ушибов, царапин и побелевших, ободранных пальцев, с запекшейся под ногтями кровью.

— Все,— сказал он, спрыгивая на щебеночный грунт бетонированной выработки. В выработке, хорошо освещенной, было холодно, чувствовалась близость вентиляционного ствола, висящие на гибком кабеле лампы покачивало ветром. Ким был весь распотрошен, расстегнут, его сразу пронзило до костей. Он запахнул полы спецовки, разорванные в нескольких местах, туже обмотал вокруг шеи шарф, чудом не потерявшийся. Прошлое, от которого он был отделен несколькими минутами, складывалось в нелепые картины, всплывало фантастическими виде́ниями.

Из-за поворота, вначале плавно изогнувшись в воздухе, затем по мере приближения все тверже ступая, хлюпая сапогами по лужам, вышел Колюша. Он старался поставить ногу так, чтобы обрызгать идущего сзади мальчишку. Лицо мальчишки обросло редкими

вьющимися волосами, видно, мальчишка не брил еще щеки, а подрезал волосы на них ножницами. Меж Колюшей и мальчишкой на палке, которую они держали, висело несколько смазанных блочков и шестеренок. Заметив Кима, Колюша крикнул:

— Друг, беги, пока трамваи ходят... Тут начальник...

В это время мальчишка с кучерявыми щеками плюнул Колюше на каску.

— Ах ты, зараза,— захохотал Колюша, поднял по-собачьи ногу, постоял так с вытаращенными глазами, потом вдруг обернулся, захватил с шестеренки горсть черной тягучей смазки и прилепил ее к носу мальчишки. Хохоча и пинаясь, они побежали, исчезли в боковой выработке. Ким продолжал стоять неподвижно, морща лоб, изредка лишь ослабляя то левую, то правую ногу. Потом из-за поворота вышел начальник.

— Ты как здесь? — крикнул начальник.— Смыться хочешь через вентиляционную...

— Выработку завалило! — словно выбив кляп, заорал Ким, чувствуя надувшиеся вдоль шеи вены.— Выработку завалило! — продолжал он орать, хоть начальник стоял рядом и отлично слышал.

— Молчи! — просипел начальник. Зеленоватые зубы его приблизились вплотную к горлу Кима.— Смену мне сорвать хочешь,— двигались зубы, обдавая запахами, возможно, смоловшие еще одну луковицу.

Киму стало противно, он просунул ладони в узкий прозор между своей и начальника грудью, толкнул эту чужую грудь от себя.

— Я в управление пойду,— крикнул Ким,— я писать буду... Я в газету... В «Правду»... Нельзя ребят в такие выработки... Там обрушено все. Угробит ребят...

— Ты эти ерусалимские штучки брось,— подошел, размахивая руками, начальник,— эти армянские выкрутасы... Не нравится, иди шнурками торговать... Паникер...

— Я не армянин,— чувствуя тошноту и отвращение к себе и к каждому своему слову, но все-таки продолжая говорить, произнес Ким,— и не еврей... Я паспорт могу показать...

Ким и начальник стояли друг против друга, громко дыша.

— Ладно,— сказал начальник,— покричали и ладно... Это бывает... Меня ранило когда на фронте, в госпиталь привезли... Мертвец... Списали уже вчистую... А доктор Соломон Моисеевич вытащил... Осколок прямо под сердцем давил... Думал, задавит... Среди них тоже люди попадаются, ты не думай... Но, с другой стороны, ерусалимские казаки... Вы ж газеты читаете,— обратился почему-то начальник к Киму на «вы»,— в Ленинграде Хановичи И. Г., например, продал всю Академию... А вы действительно ободраны... Вам отдохнуть надо... Я сначала не разглядел. Три дня пожируете,— начальник хохотнул и обнял Кима за плечи, ласково похлопывая ладонью.— Пойдемте, я провожу вас к вентиляционному стволу.

Ким подался телом вперед, ему хотелось сбросить руку начальника, но он не решался это сделать.

— Испуг,— говорил начальник,— испуг... Помню после войны случай... Шурф разведочный проходили... И приехали двое из треста на обследование... Не знаю, какой они нации были... Обследовали они, обследовали... Пора наверх подниматься, на поверхность... Сели они в подъемную бадью... Вдруг баламут какой-то как крикнет: «Бадья оборвалась!» Смотрим — один уполномоченный кувырк и голову закинул... Побелел... Думали — обморок, смотрим, на губах пена... Помер... А бадья ж на грунте еще стояла, только лебедку включили, трос натянулся... С испугу помер... Сердце лопнуло...

Начальник говорил, приблизив голову вплотную, и Ким задирал подбородок, чтобы дыханье начальника приходилось пониже рта, хотя б на шею. Это ему удавалось, но не всегда, они шли теперь через прорубленные в кварците выработки без крепления, скорее похожие на лаз, узкие и низкие, лишь кое-где освещенные лампами в забрызганных грязью стеклянных колпаках. Ветер дул в спину с такой силой, что приходилось напрягать мышцы ног, придерживать руками каски. Время от времени их притискивало, кидало друг на друга, и тогда начальник, словно наверстывая упущенное, торопливо посылал Киму в лицо порцию за порцией утробного воздуха, несколько раз попав прямо в открытый рот, потому что, забывшись, Ким пытался глотнуть свежего ветра. Ким ушел вперед, однако, ударившись каской и коленями о кварцит, вернулся. Он был без лампы, а начальник освещал темные промежутки своей электронадзоркой. Под напором ветра теперь приходилось бежать согнувшись, красноватые лужи пенились и бурлили.

— Ничего,— крикнул начальник,— со мной не пропадешь... Мы этой сменой, может, три дня план держать будем... Качественная, что ты... Семьдесят процентов железа... А краснухи, дерьма разного под руками сколько угодно. Вот и будем давать партию краснухи,

к ней пару вагонеток синей... Вместе смешается в опрокиде, имеешь норму, предусмотренную разнарядкой... Что ты... Это ж дело государственное... Перед Новым годом план потухнет... Ты ж учился, понимаешь... А какое ж настроение у людей будет? Опять же Иваныч первого числа по московскому радио выступает...

Ким вращал шеей, прикрывался ладонью. К счастью, порывы ветра, все усиливающиеся по мере сужения выработки, срывали дыханье начальника прямо с его губ и уносили, часть же, достигшая лица, была сильно разжижена, почти утратив утробный запах.

— Держись,— неожиданно крикнул начальник.— Сейчас понесет.

Впереди выработка переходила в узкий лаз высотой не более метра. Ким нырнул туда, и его поволокло, казалось, он тонет, подбородком касаясь колен, с болью в позвоночнике, открытым ртом, с вытянутыми книзу руками, царапавшими пальцами щебенку. Наконец его выбросило, и он полежал некоторое время забывшись, пока рядом не выбросило начальника, сразу начавшего отплевываться и ругать почему-то торговых работников. Ким встал, огляделся. Они находились в околоствольном дворе вентиляционной шахты. Перед клетьевой частью ствола стояли на ржавых рельсах три оставленные здесь с незапамятных времен вагонетки, маленькие, ржавые, старого образца, наполненные превратившейся в жидкую грязь низкосортной рудой. Слева виднелись остатки диспетчерской, торчали доски и куски жести. Посреди двора валялась погнутая буровая штанга, оторванная штанина проходческого резинового комбинезона, а на сыром бетоне сохранилось накопченное карбидной лампой ругательство.

— Здесь когда-то работа кипела,— сказал начальник,— шум, треск... Теперь руду вычерпали, главный ствол в центре залежи пробили... Только для вентиляции пользуемся... Сороковый горизонт с тех времен и стоял... Обрушение началось, руду бросили... А там же качество... Вызвал меня Иваныч, я и вспомнил... Ничего, смену выдержит... Это ты просто внизу был, вот и поехало... Да и ты начерпал неплохо, не обижу... Полезай, полезай...

Он вновь обнял Кима за плечи, подвел его к ходовой части ствола, оборудованной лестницами и хорошо освещенной.

— Вы долго здесь? — спросил Ким, подсознательно чувствуя, что начальник хочет быстрей избавиться, так как ему приходится напрягаться, чтоб говорить ласково, подавляя неприязнь.

— Сейчас кончаем,— ответил начальник,— пойду ребят выводить... Ладно, желаю тебе... Может, что не так, не обижайся... Шахта, сам понимаешь...

Лицо начальника было теперь неподвижным, под глазами мешки, кожа на щеках с синеватым оттенком, прорезанная множеством красных жилок. Он выглядел совсем стариком, хоть, наверное, ему еще не исполнилось и пятидесяти.

— Желаю вам,— сказал Ким, испытывая вдруг прилив жалости и сам удивляясь этому приливу, очевидно, вызванному причинами чисто внешними, попросту усталым человеческим лицом, на долю секунды утратившим конкретную принадлежность. Так даже осужденный, очнувшись после пытки, видит желтое от бессонницы, лихорадочное лицо палача и может испытать мгновенный укол жалости к нему.

Ветер, утихший в околоствольном пространстве, вновь начал выть и гудеть, попадая в вентиляционный ствол. Преодолев первые метры, Ким глянул сквозь решетку. Начальник стоял, запрокинув голову, усмехаясь. Возможно, Ким был действительно смешон, распластанный на вертикальной лестнице, в раздутой пузырем от ветра спецовке. Ему казалось, начальник тычет кому-то пальцем вверх и хихикает. Приступ стыда и злобы заставил Кима зажмурить глаза, и он полез на ощупь, изо всех сил, а когда остановился задыхаясь и огляделся, вокруг была только бетонная крепь, поблескивающая от изморози под красноватым светом электроламп, и в клетьевом отделении ствола пошатывало на ветру оледеневший трос противовеса. Лезть теперь приходилось осторожно, потому что прутья лазеек тоже были покрыты коркой льда, подошвы скользили, а ладони коченели. Отовсюду, с бетонной крепи, с двутавровых балок клетьевого отделения, даже с гибкого кабеля, свисали глыбы льда всевозможных форм и размеров, на двутаврах они были желтоватые от ржавчины. Тяжело вздыхая, Ким чувствовал ледяные капельки, покалывающие кожу. Наконец порывы ветра достигли небывалой силы, и Ким покатился вниз по ледяной лазейке, ломая ногти, однако, не успев испугаться, почувствовал под ногами прочный предохранительный полок. Он вновь полез, его приподняло, мокрые от пота концы шарфа вырвались из воротника и, мгновенно оледенев, начали больно хлестать по лицу, клевать, словно нарочно пытаясь попасть в глаза, Ким отмахивался от них, как от хищной птицы. Ветер оборвался внезапно, и Ким понял, что пролез мимо вытяжного канала вентилятора. Чем выше он поднимался, тем тише и теплее становилось.

Сосульки висели изредка и были тонкими, такие свисают с крыш в мартовскую оттепель. Потом сосульки вовсе исчезли. Прутья под ногами стали мокрыми, слышалось хлюпанье воды, текущей вдоль стен. Ким увидел над собой дощатый люк, уперся в него каской, поднял и вылез наружу. Он находился в бетонированном помещении, довольно просторном, освещенном двумя электролампами. Посреди, огражденная решетками, стояла клеть. Ким прошелся по помещению, потрогал пустое ведро, опустил руку в ящик с противопожарным песком, все не решаясь подойти ни к двери, ни к окну, будто опасаясь, что за ними откроется бездна, пахнущая серой. Окно было зарешечено, сквозь толстое зеленоватое стекло с впаянной проволочной сеткой Ким смутно разглядел какие-то покачивающиеся очертания, кажется, дерева, и от этого сердце его вдруг защемило, а глаза потеплели от слез. Он несмело подошел к двери, тронул ее, вспомнил, что дверь подпирает наружный воздух, так как воздух в герметически закупоренном помещении разрежен. Он отошел назад, разбежался и ударил в дверь ногой. Затем разбежался опять. Злоба душила его, каждая секунда, которую он проводил здесь, в бетонном герметическом склепе, казалась невосполнимой, отнятой навек. Ким поднял стоящую в углу скамью и, держа ее перед собой, как таран, помчался, расшиб об дверь. Когда он пробегал со скамьей наперевес мимо окна, мгновение рядом бежало отображение, он заметил его краем глаза и испугался своего дикого, словно у безумца, лица. Ким отбросил отстатки скамьи, сел на землю, прикрыв глаза ладонями, в темноте его повело в сторону. Вскоре, однако, он снова бежал на дверь, пригнув голову. Ким понял, что слишком рано выставляет ногу, от этого теряется сила удара, толчок недостаточно резок. Он начал наносить удары повыше, хоть это стоило ему дополнительных усилий. Несколько раз появлялась щель, однако недостаточно широкая, и дверь притискивало вновь. Наконец ему удалось метнуться, вонзить свое тело в щель меж дверью и дверным проемом. Грудную клетку его прижало, однако он, стиснув зубы, давил, проталкивал руками, словно захватил горло врага, и дверь медленно поддалась, распахнулась. Не веря еще, он стоял на пороге, дрожа от недавней борьбы, ослепленными глазами глядя перед собой, зубами отрывая громадные ломти ночного морозного воздуха, заглатывая, давясь, чувствуя эти свежие ломти ползущими в своем судорожно раздутом горле, жадно набивая ими голодные вибрирующие легкие. Он услышал за спиной щелчок, захлопнулась дверь и отсекла что-то, казавшееся ему уже нереальным и никогда не существовавшим. Густой снег валил вокруг, было не более двух-трех градусов. Где-то пыхтел паровик, лаяли собаки. Ким осторожно опустился, лег на спину и, запрокинув голову, начал созерцать бесшумно падающий снег. Удивительная, никогда не испытанная еще тихая радость овладела им. Радость, порожденная не умом, а просто существованием и потому первородная, доступная всему живому. Иногда возникал легкий ветер, хлопья, падавшие ранее отвесно, начинали кружиться, и тени их сновали по снегу в разных направлениях, точно муравьи. Невдалеке, очевидно, на обогатительной фабрике, дважды коротко замычал гудок...

Продолжение следует.

От редакции

В 11-м номере «Искусства кино» за 1989 год опубликована статья Г. Козлова и М. Петрухиной «Ряд волшебных изменений», включившая в себя высказывания и споры участников обсуждения фильма «Порог» режиссера Р. Сергиенко в СК СССР 5 января 1989 года. В стенограмме, которой пользовались авторы статьи, техническими службами секретариата СК допущены грубые ошибки. Выступление зав. лабораторией Института биофизики Минздрава СССР О. А. Павловского записано под фамилией А. И. Полонский, а самому Павловскому приписаны слова, которые произносил другой выступающий. В результате в нашей публикации позиция О. А. Павловского по отношению к картине Р. Сергиенко «Порог» искажена, он превращен в гонителя фильма, каковым на самом деле не является. И хотя с нашей стороны эта ошибка — невольная, мы также несем ответственность за ее тиражирование и приносим Олегу Анатольевичу Павловскому свои извинения.

Жертва?

Еще несколько лет назад любой провинциальный лектор без особого труда высказался бы об этом фильме А. Тарковского примерно так: «Над миром нависла угроза ядерной катастрофы. Западный обыватель, беспомощный перед силами мирового империализма, не способный к борьбе за лучшее будущее и безъядерный мир, оказывается на грани отчаяния. Герой фильма «Жертвоприношение», который вовсе и не герой, сходит с ума».

«Мы все-таки умнеем год от года!» Теперь так никто не скажет. Теперь критика, несколько поднаторевшая в мистике, не склонна столь категорично судить о герое фильма.

Но сначала несколько слов о самом фильме.

В прекрасной вилле на морском берегу живет вполне благополучная семья. Правда, ребенок нем от рождения, но ему сделана операция, и он скоро должен заговорить, так что его недуг не сильно огорчает взрослых. У главы семьи, Александра, день рождения. Готовится ужин, Александру дарят подарки... И вдруг: «Граждане, сохраняйте спокойствие! Паника — самый страшный враг!» — война. Бьется в истерике хозяйка дома, выключен телефон, гаснет электрическое освещение. И тогда Александр дает клятку: «Боже! Пусть все это окажется только сном, пусть все будет как прежде, и я разрушу этот дом и уйду куда глаза глядят, один в никуда, только пусть будет спасен этот мир!» И вот уже его ноги месят болотную грязь... Но и это не все, что требует от него судьба: «Ты должен идти к Марии и спать с ней!» — устами соседа, зашедшего поздравить Александра, говорит она нашему герою. «Но ведь она ведьма» — догадывается тот; но ничего не поделаешь, спасение мира требует и этой жертвы.

А утром снова работает телефон, включается свет, на столе гора бутылок, а за окном чистое небо. Александр складывает пирамиду из мебели и поджигает виллу. Ему не придется месить грязь, два дюжих санитара засовывают его в спецмашину.

История не химия — нельзя вымыть пробирку и начать все сначала, чего-то убавив, чего-то добавив. Мы так и не можем быть до конца уверенными в том, что жертва героя была бессмысленна. Может быть, не выполни он своего обещания, не сидеть бы нам сейчас, наслаждаясь домашним уютом, а метаться по обгорелой, радиоактивной земле, как те, кто приснился Александру в его ночном кошмаре.

Киноязык Тарковского полон аллегорий, за фабулой режиссер скрывает притчу. Чтобы понять ее, надо быть очень внимательным к мелочам, ибо в талантливом произведении нет ничего случайного.

В самом начале фильма Александр сажает сухое, с ободранной корой дерево и рассказывает притчу о некоем монахе, так же вот посадившем на горе сухое дерево; его ученик самоотверженно таскал воду на гору, поливал деревце, и — о чудо! — оно зацвело. Вот что может творить настоящая вера! Но монах сажал свое деревце на горе, а герой фильма — внизу, у самой воды, так что поливание его — просто бессмыслица. Смысл здесь не в вере, а в подражании, недаром Александр поминает модное ныне японское словцо «икебана». Не расцвести деревцу, посаженному ради забавы...

И еще одна маленькая деталь — по дороге к Марии Александр падает с велосипеда, ушибает ногу и в комнату Марии входит прихрамывая. Утром он встает как ни в чем не бывало, но опять ушибает ногу и всю суету поджога совершает опять-таки прихрамывая. Но в европейской культуре хромота связана с темными, хтоническими силами, с гордыней — Сатана хром, хром Велунд, хром Гефест. Так ли уж странно, что хромому надлежит переспать с ведьмой, такая ли это жертва с его стороны? Финал сновидения Александра столь откровенно эротичен, что мысль о жертвоприношении начинает вызывать серьезные сомнения, тем более что и наяву Мария и Александр проявляют некую взаимную симпатию. Любит ли Александр Марию? Скорее всего нет, но он хочет ее. Не любит он и свою жену, иначе не привиделась бы она ему во сне в истерическом припадке со столь бесстыдно обнаженными коленями перед его другом и домашним врачом, который тоже не очень

ценит хозяев виллы, раз мечтает удрать от них хоть в Австралию. И мальчик, сын хозяев виллы, так и не получивший имени собственного, вряд ли пользуется особой любовью ее обитателей. Отец гуляет с ним, ведет длинные беседы, внешне все, как у людей, но стоит мальчишке, играя, прыгнуть на отца сзади, и тот зверски бьет его, не ощутив ребенка у себя на спине (или сделав вид, что не ощутил? — отец ведь бывший профессиональный актер).

Александр любит сентиментальные разговоры. Например, о чудесной вилле на берегу, где они так счастливы с женой и сыном. (Жена откровенно признается, что не любит мужа, что не хотела выйти замуж по любви, боясь потерять свою независимость.) Но вот в комнате начинает дрожать посуда, падает стеклянный сосуд с молоком, гул идет по помещению. Зритель выходит из виллы и видит ногу великана. Объектив поднимается, и мы видим Александра, у ноги которого приютился игрушечный макет дома, который хозяин с удовольствием раздавил бы, не помешай ему Мария. А ведь макет делал в подарок отцу мальчик, искренне верящий в любовь своего отца к их уютному мирку.

Так о какой же жертве идет речь? Уйти от семьи? Разрушить дом? Спать с Марией? Обо всем этом Александр мечтал еще до своего сна! Но по меркам «истеблишмента», к которому принадлежит герой,— это неэтично, это очень и очень нехорошо. А Александр хочет себе нравиться, хочет уважать себя. Война? Она, конечно, могла бы все развязать без его участия и, соответственно, без его вины. Но войны нет. И «герой» отлично обходится без нее. Ублажать свою похоть и агрессивность — это, конечно, плохо. Но вот принести себя в жертву! Спасти человечество!

Кто не слыхал о подобного рода «спасителях человечества», обманывавших других? Но не только других обманывают они, а и себя в первую очередь. Об этом фильм Тарковского. Великий актер на подмостках истории, Талейран, говаривал, что слова нужны людям для того, чтобы скрывать свои мысли. Актеру Александру они нужны и для того, чтобы обманывать самого себя.

А мальчику слова нужны совсем для другого. Его любовь, преданность, вера искренни, слова ему нужны не для того, чтобы что-то скрыть, а для того, чтобы выразить нечто, существовавшее и до слова.

Операция прошла удачно — мальчик заговорил. И первые его слова — это вопрос, обращенный к отсутствующему отцу: «Вначале было слово. Почему это так, папа?»

Вначале был человек, этот же мальчик, не умевший говорить, но уже любящий и преданный.

Вначале было то, о чем нужно сказать.

В этом завещание художника своему сыну и нам всем.

В. Ронкин

г. Луга

«Сталкер»?.. Это очень просто!»

Несколько возражений режиссеру Д. Салынскому

В статье Д. Салынского «Режиссер и миф» («ИК», 1988, № 12) содержится оригинальная попытка символико-мифологического подхода к некоторым аспектам творчества А. Тарковского, попытка отыскать систему во «внутренней перекличке между отдельными деталями и эпизодами» его фильмов, в «постоянных мотивах», которые проходят через его творчество. При этом автор принимает античный взгляд на трагедийность фильмов как трагедийность борьбы героев с высшими силами, а сами фильмы выстраиваются в некий «сверх-», или «метафильм», объединяющим началом которого является идея жертвы — также в ее античном понимании.

Сам «сверх-» или «метафильм» имеет свой сюжет, названный «легендой Тарковского», которая, в свою очередь, так или иначе проходит и через все его отдельные фильмы. Напомним, как, по Д. Салынскому, выглядит эта легенда: 1. Герой уходит в «иной мир». 2. Цель ухода — поиск средств для спасения мира или бессмертия. 3. В «ином мире» герой борется с высшими силами. 4. Герою открывается путь к спасению — жертва.

Каждый «мотив» этой легенды обосновы-

вается теми или иными моментами фильмов Тарковского. В понимании, однако, Д. Салынского. Вот тут-то и возникают возражения, которыми хотелось бы поделиться. Касаются они в основном четвертого мотива легенды — идеи жертвы.

Вот как Зона в «Сталкере» видится Д. Салынскому: «Зона представляет собой нечто вроде большого жертвенника: человек прозрачен для царящих здесь высших сил. Вступая в последнюю комнату Зоны, где совершается таинство материализации самого сокровенного в душе человека, герои перестают быть хозяевами себя и отдаются во власть высших сил. Что это, если не жертва? Единственное, в чем они свободны,— отказаться от желаний. Но человеку, пока он жив, это не под силу. Уничтожить в себе желания, волю, память, мысли возможно лишь буддийской доктрине, да и тут это ее конечный момент, сопоставимый с «нежизнью», а ведь пройти через момент «нежизни» — тоже жертва в некотором роде. Так что Зона оказывается ловушкой, из которой без жертвы не выйти».

Прав ли Д. Салынский в таком понимании Зоны? Не думаю. Возможно ли, по крайней мере, другое понимание Зоны и, соответственно, всего «Сталкера»? Попробуем разобраться в этом.

Ключ к пониманию всего фильма, хотя бы его сюжета, как мне кажется, заключен в ответе на вопрос, неизбежно возникающий у каждого, досмотревшего фильм до конца,— почему ни один из путешественников так и не решился войти в ту самую заветную комнату, где исполняются сокровенные желания, ради чего преодолены все опасности Зоны, а от цели их отделяет лишь тонкая ветхая дверь?

Д. Салынский пренебрегает этим обстоятельством. И совершенно, по-моему, напрасно.

«В «Сталкере»,— пишет он,— центральная комната Зоны залита водой». Да, центральная. Но не сама. Ее в фильме мы не увидим. До цели остается одно — открыть дверь и войти. И ни один не входит. Почему? Приходилось слышать разные ответы на этот вопрос. Чаще других такой: «Вот сейчас герои войдут в комнату, получат каждый свое, за чем пришли, будут счастливы, и им не интересно будет жить дальше». Думается, это поверхностный взгляд, далекий от истины. По Д. Салынскому выходит, что герои попадают-таки в «последнюю комнату Зоны, где совершается таинство материализации самого сокровенного в душе человека, герои перестают быть хозяевами себя...», а потому жертва Зоне оказывается принесенной. Но принесенной ли? Ведь ни один из героев в самую центральную комнату так и не вошел. А если бы и вошел, то в чем состояла бы эта жертва? В том ли, о чем пишет Д. Салынский? Думается, нет. И вот почему.

В центральной комнате Зоны исполняется (материализуется) не любое желание туда попавшего, пусть даже самое выстраданное и важное, а лишь именно — заветное, то есть сокрытое в глубине души каждого и от других, и от самого себя! Уже в силу этого заветное желание не может быть жертвой. Вспомним рассказ Сталкера о своем учителе Дикобразе, который потерял в Зоне сына и потом не раз приходил сюда, вымаливал у Зоны сына, но каждый раз получал от нее лишь кучу золота и в конце концов повесился. Да и как было потом жить ему, вывернутому центром Зоны наизнанку и увидевшему, что внутри у него, в самом его заветном, ничего доброго нет. Он думает, что вернуть сына — это и есть его самое заветное желание, но нет, Зона лучше знает — что.

Вспомним то обстоятельство, что, по словам Сталкера, в Зоне нет ничего, чего нет в вошедших в нее людях, она каждый раз такова, каковы люди, вошедшие в нее, и у каждого в Зоне свой путь. В этом вся трудность для Сталкера как проводника — он должен знать, чувствовать идущих с ним людей. И чем дальше в глубь Зоны, тем меньше он разговаривает с ними, тем больше прислушивается к самой Зоне, ибо Зона не лжет. Сталкер должен искать путь, должен определять участки Зоны, где нельзя, а где можно и нужно идти вслед друг за другом. За этим тоже интересно наблюдать, особенно если иметь в виду, что спутники Сталкера в этом путешествии — ученый и писатель, а для нас, зрителей,— обобщенные Ученый и Писатель.

В Зоне не возвращаются уже однажды пройденным путем, ибо человек каждый миг уже не тот, что был только что. Чем ближе к центру Зоны, тем глубже она проникает в людей, тем глубже им соответствует. Путешествие в Зону оборачивается путешествием в глубь себя. А центральная, заветная комната Зоны, ее сердцевина, вынимает из человека его «заветное», материализует и демонстрирует в наглядном виде: на, смотри — это ты.

И нет, не может быть после этого уже никакой надежды, что хоть где-то, хоть в глубине души, и именно в глубине души, в самом-самом заветном, есть в тебе еще что-то неразменное, изначально хорошее и доброе. Без этого, оказывается, человек не может жить. И вот эта-то самая Надежда, эта

святая Вера в первоначальное Добро и должна была бы стать той жертвой, которую пришлось бы заплатить Зоне. Причем заплатить не за то, чтобы выйти из Зоны, как считает Д. Салынский,— все благополучно выходят,— а за возможность выполнения их самых жгучих и действительно выстраданных ими желаний. Хотя и эта возможность оказывается иллюзорной, ведь эти желания исполнятся, лишь если совпадут с самым заветным. Но совпадут ли? Ни один из путешественников в конце пути не уверен, что совпадут. Даже более того — уверен, как мне кажется, что не совпадут. Уходят. Так что желания, ради которых были преодолены все опасности Зоны и от которых в конце концов отказываются герои, и становятся вроде бы жертвой. Но Зоне ли, как считает Д. Салынский? Разберемся в этом.

Герои уходят, уходят, не рискнув. Почему? Может, стоило рискнуть? Ну, не исполнится одно, высокое — исполнится другое, не столь высокое, может, даже постыдное. Какая, казалось бы, разница им, людям изверившимся? Ну, увидит каждый свое «заветное», огорчится немножко, ведь они и сами все давно уверены, что ничего доброго в их душах уже не осталось, да никому и не нужно было... Вспомним хотя бы исповедь Писателя. Да, и он, и Ученый — люди давно изверившиеся... Значит, что добра в их душах нет. Знают, что нет... А вдруг?.. Вдруг хоть что-то осталось?

Так вот, этому-то «а вдруг», этому «хоть что-то», этому пустячку, с которым, казалось бы, давно покончено, о котором уже никто из них давно, а может быть, и никогда не вспоминал, но без чего, оказывается, жить-то нельзя, и принесены в жертву желания, за которыми шли в Зону истерзанные души — Ученый и Писатель.

Согласитесь, это уже несколько не то, о чем пишет Д. Салынский.

Впрочем, и эта жертва, по сути, весьма и весьма иллюзорна. Ведь отказаться можно от чего-то реального или реально выполнимого, а реально выполнимо здесь лишь «заветное». Так какова же «цена» этой жертвы, может, она не так уж и велика? Может, желания Ученого и Писателя были для них не столь уж и значимы? Нет. С такими желаниями Сталкер никого в Зону не берет. Просто «пустячком» этим оказалась последняя Вера и последняя Надежда, которыми только и жив человек. А исповедь Писателя оказывается «исповедью».

И все же остается пока открытым вопрос,— пусть он не покажется кому-то кощунственным, ибо истинный художник не мог на него не ответить,— какова же истинная «цена» самой этой Веры и самой этой Надежды? Исчерпывается ли она жертвой Ученого или Писателя в виде отказа их от своих желаний, ведь жертва эта как-то девальвирована ее иллюзорностью? Внимательный зритель заметит, что нет. Это как бы первый шаг на пути в истинной величине той Веры, о которой идет речь. Следующим шагом на этом пути может быть вопрос о самом Сталкере, вернее, ответ на вопрос, почему он сам тоже не идет в ядро Зоны: вспомним, что дома его ждет крайняя нищета его семьи и несчастная Мартышка — его дочь... И он мог бы... Но нет, и он не может!

Очень интересный, на мой взгляд, вопрос, почему Сталкер не берет в Зону жену, не женщин вообще — здесь все ясно,— а именно жену? Помните, в конце фильма Сталкер отвечает ей на предложение пойти с ним в Зону: «Нет. Вдруг и ты не сможешь?» Поразительные слова! Как понимать эту фразу? Сталкер, конечно же, не сомневается, что самым заветным желанием его жены является благополучие семьи и здоровье их ребенка. Он-то не сомневается, но он не может даже рискнуть, чтобы она, пройдя через Зону, сама засомневалась бы в этом там, у последней двери. Сталкер верит в свою жену больше, чем в себя,— и эта вера оказывается в нем равновеликой самой его Вере в изначальное внутреннее Добро, и он не может не то что лишиться этой Веры, но даже рискнуть подвергнуть ее такому испытанию. До таких высот в отношении к женщине и на таком художественном уровне, как это сделано в «Сталкере» одной фразой, никогда еще не поднимался ни весь кинематограф, ни все остальное искусство — ни до, ни после «Сталкера».

Идея жертвы в ее античном смысле в качестве основного мотива «легенды Тарковского», как это видится Д. Салынскому, должна быть отброшена. Все творчество Тарковского и даже те его аспекты, о которых пишет Д. Салынский, преодолевают такую схему.

Античная жертва как путь к спасению, вся ее иллюзорность показана, думается, Тарковским уже в «Солярисе». Д. Салынский, похоже, считает иначе. Он пишет: «В «Солярисе» жертвой кажется мне передача Солярису энцефалограммы Криса — всего его сознания. (...) Простил ли людей Солярис? — Неожиданный вопрос. Многие, с кем приходилось обсуждать фильм, видят его финал как примирение с землянами. Да, мудрый Солярис понял тоску землян и дал им этот сказочный подарок — островок Земли. Но это не дань побежденного победителям и не при-

мирение равных. Солярис сохранил достоинство сильнейшего. Ведь в этом так подлинно, так любовно и идеально точно смакетированном доме с потолка льет дождь! И это не ошибка, не просчет Соляриса, как синтетическая кровь Хари. Это вечный дождь потустороннего мира (...) Перед финалом «Соляриса» Крис со Снаутом идут по круговому коридору космической станции, и коридор этот бесконечен, и из каждого окна бьет им в лица ослепительный свет. (...) В судьбе всех героев Тарковского огнем отмечены переходы души в новое состояние. Огонь появляется в фильмах в те моменты, когда герой поднимается на новую нравственную ступень».

Да, передача Солярису энцефалограммы является жертвой со стороны Криса, причем жертвой именно в ее античном смысле, в этом уверен и Снаут. Но принял ли жертву Солярис? Да, он подарил землянам копию кусочка Земли. Но он больше не будет иметь с ними дело. Они ему больше не интересны. А Крис больше не увидит Хари... Пускай и с синтетической кровью. Земляне отказались от контакта с Солярисом. Солярис оставил их в покое. Примирение Соляриса с землянами здесь ни при чем, а вопрос о прощении землян Солярисом действительно выглядит неожиданным. В конце фильма зрители видят всю иллюзорность подарка Соляриса землянам (тот же дождь с потолка идеально смакетированного дома, то же инородное окружение копии кусочка Земли), скоро ее увидят и Крис со Снаутом — они уже идут по кругу (бесконечность здесь ни при чем). Душа Криса опустошена — в этом ее новое состояние.

Вдумаемся в сюжет. Нужна ли была всемогущему Солярису передача энцефалограммы Криса (усиленной и направленной передачи всего его сознания), чтобы узнать, что там, в его сознании, есть? Ведь если Солярис способен расшифровать эту энцефалограмму, то неужели он не обошелся бы без целенаправленной и усиленной ее передачи? Мне кажется, Солярису был важен лишь сам факт такой передачи, состоится ли она, решится ли Крис на этот шаг, готовы ли земляне к общению с ним.

«Истинный путь к спасению — принесение жертвы (и катарсис — принятие жертвы). Во всех фильмах герои утверждают идею высшего добра, отказываясь ради него от своей жизни или от чего-то самого дорогого в ней»,— пишет Д. Салынский.

Трудно согласиться с этим. В «Сталкере» герои фильма останавливаются перед таким жертвоприношением, когда им открывается его истинный смысл. Идею высшего добра они утверждают не отказом, а сохранением того «самого дорогого» в своей жизни, о чем мы говорили выше. В «Солярисе» Крис «от чего-то самого дорогого» в своей жизни отказался. Привело ли это к утверждению высшего добра? Конечно же, нет. Подобный вывод можно сделать и из других фильмов Тарковского, все его творчество, как кажется, показывает как раз иллюзорность такой жертвы, жертвы в античном ее понимании, как возможности откупиться или как средства заплатить. Если «идею высшего добра» и можно утвердить отказом ради нее от своей жизни, то уж никак не отказом от «чего-то самого дорогого в ней»!

Разумеется, дело Д. Салынского принять или не принять такие возражения, ведь они не особенно вписываются в его модель, в его «легенду» Тарковского. Если Д. Салынскому дорог его в целом очень интересный «антично-мифологический» подход к некоторым аспектам творчества Тарковского, то стоит, может быть, подумать о том, чтобы заменить идею античной жертвы в качестве основного мотива легенды Тарковского — ее отрицанием (преодолением).

Тогда легенду Тарковского можно было бы модифицировать примерно так:

1. Герой уходит в «иной мир», где сосредоточены высшие силы, способные оказать решающее воздействие на его судьбу, всю дальнейшую жизнь.

2. Первоначальные цели ухода героя в «иной мир» имеют для него важнейшее значение.

3. В «ином мире» герой вступает в борьбу с высшими силами.

4. Возникает идея жертвы как пути к спасению.

5. Борьба героя с высшими силами оборачивается его глубокой борьбой с самим собой. В этой борьбе герою (или зрителям) открываются истинные ценности его жизни и жизни вообще, которые единственно и могут быть предметом жертвы в «ином мире» — происходит «уточнение» истинного смысла жертвы, в сравнении с которой первоначальные цели прихода героя в «иной мир» утрачивают исходное значение («Сталкер»).

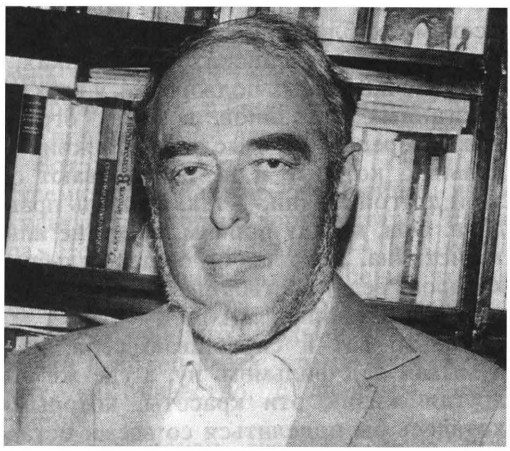
6. Сама возможность приношения-принятия жертвы оказывается иллюзорной, а катарсис (если попытка жертвоприношения все же происходит) — ложным («Солярис»).

По-моему, это больше соответствовало бы духу и глубине Тарковского.

Москва *А. Топешкин*

Леонид Баткин

Что такое ностальгия?



Начну со стихов. Они называются «Декабрь во Флоренции».

В пыльной кофейне глаз в полумраке кепки
привыкает к нимфам плафона, к амурам, к лепке;
ощущая нехватку в терцинах, в клетке
дряхлый щегол выводит свои коленца.
Солнечный луч, разбившийся о дворец, о
купол собора, в котором лежит Лоренцо,
проникает сквозь штору и согревает вены
грязного мрамора, кадку с цветком вербены;
и щегол разливается в центре проволочной
Равенны.

Вот русский изгнанник в Италии. Его зовут Иосиф Бродский. Или, может быть, это герой «Ностальгии» Тарковского?..

Слова, которые должны передать впечатления глаза — «пыльно», «полумрак», «дряхлый», «грязный». Сопоставление поэзии и кинематографа — штука, разумеется, всегда рискованная. Но здесь оно облегчается тем, что «Ностальгия» у Тарковского в большей мере, чем любой из его фильмов, словесна, переполнена разговорами, спорами, формулировками. А поэзия Бродского, насколько я понимаю, из всех пяти чувств знает по-настоящему только одно чувство — зрительное. В его стихах прежде всего — «глаз» (естественно, помимо словесного, ритмического, интонационного и риторического движения).

И вот неохотное, или даже с отвращением, привыкание (у героя «Ностальгии») глаза из-под российской кепочки (в данном случае мною примысленной), привыкание к барочным или ренессансным формам.

У Бродского «Купол собора, в котором лежит Лоренцо...»

Боже мой, это ведь Санта Мария дель Фьоре! Может быть, самый удивительный купол в мире. И смотреть на него неохота. Штора задернута. Солнечный луч, равнодушно миновав прекраснейший храм, занят другим: согревает вены грязного мрамора и кадку.

Вот кадр, который мог бы войти и в фильм Тарковского. Это очень легко вообразить: кофейня, камера отстраненно глядит на лепку плафона, останавливается на клетке с щеглом, следит за шторой, сквозь которую пробивается рассеянный свет, и за пылинками, которые пляшут в нем. И крупный долгий план что-то ищет в венах грязного мраморного пола. Щегол в клетке, певец в заточении, в изгнании, Данте в Равенне, русский художник — Бродский, или Тарковский, или некий «писатель Андрей» — в эмиграции, в тоске, в одиночестве, в проволочной клетке Италии.

Бродский в том же стихотворении, которым кончается сборник «Части речи», замечает холодно:

Это красивый город,
где в известном возрасте
просто отводишь взор от
человека и поднимаешь ворот...

Герой Янковского почти все время — кроме встречи с Доменико, своим двойником, самим собою,— словно бы с поднятым воротом. И отводит взор. Не замечает ничего и никого, и любящую его прекрасную женщину особенно. Не видит и не хочет видеть никакой этой постылой итальянской красоты.

Еще раз возвращаюсь к стихотворению Бродского. Еще раз собор. Но как? Италия, надо сказать, и в стихах Бродского, и в фильме Тарковского — позднеосенняя или зимняя, холодная, дождливая.

В декабрьском низком
небе громада яйца, снесенного Брунеллески,
вызывает слезу в зрачке, наторевшем в блеске
куполов...

То есть зрачок наторел в сусальной позолоте, созерцании церквей питерских, а вовсе не итальянских.

И в последней октаве у Бродского речь идет о Питере, потому что для Бродского — это его хутор: то, что для Тарковского хутор, повторяющийся в «Зеркале» и «Ностальгии», то для Бродского трамвайный угол.

Там толпа говорит, осаждая трамвайный угол,
на языке человека, который убыл.

«Убыл» в казенном, учрежденческом смысле. (Самоирония Бродского, совершенно, по-видимому, незнакомая Тарковскому.) И в смысле убывания луны или воды, в смысле старения и смерти.

Итак, что же видит в Италии глаз (камера) Тарковского?

Сначала может показаться: то же самое, что и Бродский. Культурно-высокое просто не замечается или прямо отрицается. Это Италия не классическая, я думаю, что и не неореалистическая, и не гротескно-загадочная Италия Феллини. У Тарковского, несомненно, своя Италия, хотя создать ее ему помог Т. Гуэрра.

Какова же она? Она начинается в фильме с утреннего тумана, точно такого же, как в «Сталкере».

Чаши лишившись в пиру Отечества,
Ныне стою в незнакомой местности...—

мог бы сказать герой фильма, если бы обладал склонностью Бродского к ироническому снижению. Но говорит нечто другое, примерно такое: надоели, мол, ваши красоты, не хочу их «для себя одного». Это ощущение абсолютно личной — именно через тех, кого нет рядом с тобой в итальянские дни,— личной и страшной ограбленности. Это очень правдивое движение души. Сужу по себе. Занимаясь Италией всю жизнь, я впервые лишь несколько дней в прошлом году пробыл в Бари и Риме. Но было, было вот это щемящее чувство: почему для меня одного. И мысль обо всех моих ближних и дальних на всех, если угодно, российских полустанках, у всех бесчисленных подворотен, у всех замызганных магазинов, во всех огромных очередях — мысль о ближних и дальних, которые и не подозревают об этой другой жизни,— такая мысль правдива. Она, между прочим, вовсе не альтруистична. Это плач об общей судьбе, в которой ведь растворилась, сгинула и твоя единственная жизнь.

Только вот я спрашиваю себя, раздумывая над фильмом: ну, а где же эта другая жизнь, эти красоты, которыми хотелось бы поделиться со всеми оставленными в России? Где другая Италия?

Все же, кажется, в фильме ни в чем, нигде не передано щемящее ощущение прекрасной страны, страны совсем иной, заведомо не идеальной, разумеется, но все же более цивилизованной, несравненно более человечной. В фильме нет и намека на это ощущение душевного простора на чужбине — и темноты, убогости, угрюмства, зажатости по возвращении в Отчизну нашу.

И слова о желании поделиться итальянской культурой, свободой и живой красотой с соотечественниками — так и остаются непонятными. Ведь нет вольного воздуха культуры и человечности в фильме. Хотя надо очень стараться, камера должна быть очень избирательной, чтобы не увидеть ничего этого в Италии.

Все же в фильме прелесть страны ощущается в нескольких кадрах. Скажем, просто-напросто внутренний дворик гостиницы, и там в глубине виднеется ниша, в Италии десятки тысяч таких ниш с античными статуями, о которых все словно забыли, их слишком

много, чтобы помнить о каждой. И они столетиями, тысячелетиями тихо покрываются патиной времени.

Или вспомним самый главный в этом смысле кадр «Ностальгии» — помните, городок внизу, в горной долине. Человек, побольше времени, чем я, проведший в Италии, объяснил мне — это Сан Джеминьяно. То есть едва ли не самый средневековый из всех итальянских городков: Сан Джеминьяно, увиденный сверху, со склонов Кьянти.

И ребенок спрашивает у безумного отца: «Это конец света?» Устами дитяти, разумеется, в фильме глаголет истина, исповедуемая автором.

Вот показана та Италия, к которой стремятся приезжие, европейцы, люди культуры, которым дорога́ старая Европа. Но Сан Джеминьяно — это конец света. Есть страшное подозрение, что вообще краса мира сего, и особливо мира, созданного людьми, это обман, труха и конец света, что по-русски звучит, как известно, с двойным значением.

Грядет конец света, и надо спасать всех. Вот такая Италия. Сквозь нее проступает мучительно знакомое и почти успокоительное убожество, словно бы тут герой оказывается дома, зато Россия снится только высокой, чистой и одухотворенной, там только чистая река в лесистых берегах, только задумчивые лица, и взгляд матери, и ласковый оклик.

Герой фильма вообще-то никого не слушает и не видит в Италии. Он отстранен и странным образом надменен, как мне кажется, к этим чужим людям, к этой ненужной красоте, к этой едва ли внятной для него культуре, которую он обводит рассеянным, мрачным, пустым взглядом, в упор не видит. Роль писателя исполняет Янковский, что придает, конечно, для советского зрителя особую окраску этому незамечанию. Мы понимаем, с каким амплуа и с каким типом социального героя связан замечательный актер Олег Янковский.

Тут, когда, казалось бы, утверждается сходство с Бродским, как раз и обнаруживается колоссальное различие, даже противостояние, потому что в Италии, как она воспринята в «Ностальгии», только руины и полуруины, грязь, лужи под ногами, невероятный мусор на средневековой улочке, уродство, убожество. И писателю Андрею душевно близок только один человек — сумасшедший Доменико. Русский эмигрант снова у себя дома в страшном разоре этого нищего и случайного жилья Доменико. Тут только, может быть, он и видит правду этой чужой старины, нечто прекрасное.

Прежде чем сказать, что я думаю о различии Бродского и Тарковского в ощущении Запада и западных красот, отметим самые прекрасные кадры фильма, действительно завораживающие. Мне особенно запомнились два таких эпизода: конечно же, номер в гостинице — один из самых долгих кадров, когда герой прилег, склонил голову, скрючился в какой-то неудобной позе, дремлет, вроде бы засыпает, свет за окном, слабый рассеянный осенний свет и дождь, дождь, дождь.

Это можно долго рассматривать. Это не надоедает, не может надоесть. Почти что «вены грязного мрамора», тоже пол, с лужами, с грязью, с бутылками, бутылки прекрасны, можно долго рассматривать, как преломляется свет в этой бутылке, в этой луже. Можно долго рассматривать какую-то полку, подоконник, жилище Доменико, и каждый предмет нищего быта прекрасен, и гармонирует с руинами, и многозначителен. Что там Мадонна дель Парто, на которую не пожелал взглянуть писатель Андрей, хотя вроде и приехал специально за этим. Вот красота. Стало быть, убожество, грязь и запустение, которые для Бродского суть концентрация невероятной, последней тоски и безнадежности,— для Тарковского источник какой-то странной надежды, прорицания и красоты. Низшее оказывается высшим. Чем более убого то, что показано в фильме, и даже чем больше вниз склоняется объектив — рассматривание крупным планом подробностей земного праха и гнили под ногами — вот здесь-то высокое, небесное. Характерный для Тарковского ход, начиная, по крайней мере, с «Зеркала».

За всем этим разница между тоской поэта и тоской режиссера. Здесь раздваиваются пути двух великих изгнанников. Но я буду, разумеется, говорить о фильме. Одна и та же собака ходит за героем, далекая Россия в снах скрашивает холод гостиничного неуюта в итальянском городке, собака вроде тоже эмигрировала, но вроде бы и осталась. Вот она выбирает сухое местечко на залитом дождем полу, дремлет. Ей безразлично, она всюду с русским своим хозяином. А герой предельно опустошен, весь и полностью в себе. Как объяснить это страшное, мертвое равнодушие ко всему вокруг, и прежде всего к страстной и умной женщине, переводчице Эуджении. Это, кстати, единственная, на мой взгляд, превосходная актерская работа в фильме, потому что все остальные, и прежде всего Янковский, иллюстрируют некую идею. Янковский тщательно, иногда удачно, иногда не слишком удачно позирует, играет этюды, и слишком очевидно и одномерно, что́ он должен вот здесь и здесь сыграть. Иное дело — Эуджения. Итальянская актриса делает прекрасные вещи и — странным образом,— это тоже характерно для Тарковского с его склонностью к сквозным мотивам — она напоминает Терехову в «Зеркале». В «Ностальгию» вообще многое перекочевало из «Зеркала», много самоцитирования.

В фильме идет спор между аллегориями, достаточно, на мой вкус, плоскими — и живым пульсированием многозначного смысла, иногда подчиняющегося этим аллегориям, и тогда пульсация теряется, а часто самостоятельного и реанимирующего аллегорические схемы.

Идет живой спор в поэтике прежнего, но и оказавшегося на творческом перепутье Тарковского, фильм неизбежно оказывается неровным, с появлением в поэтике, остающейся живой, каких-то омертвелых фрагментов, перерождающихся в аллегоризм, в дидактику.

Но что за опустошенность героя? Тут тоже есть параллели с Бродским. Это настроение настолько смертельного отчаяния, что оно уже несовместимо с криком и бунтом. Это такое отчаяние, которое переходит в особый душевный ступор, в предельное сосредоточение на одной мысли. Эта мысль сразу обо всем, мысль о мире, она есть мироощущение, она проникает поэтому в отношение к любому предмету, в способ видеть, в интонацию, в сны и явь. Она тотальна. И все-таки она может быть описана в виде оппозиции: тогда и там, на Родине, теперь и здесь, на чужбине. Это мировая тоска в форме ностальгии. О, русская ностальгия — знаменитая, безнадежная, неизлечимая... Но ведь она — последняя степень того, что Петрарка, знавший тоже это чувство, как и всякий западный человек (не будем преувеличивать, все-таки мы живем, хотя и на разных планетах, но в одной культурной галактике), когда-то назвал «акцидия» — последняя степень неизъяснимого отвращения к жизни. И поэтому у Янковского должна быть седая прядь, поэтому звучат стихи Арсения Александровича о старости, поэтому фильм движется к смерти в финале.

Я люблю это прекрасное стихотворение Арсения Александровича, но думаю, что оно слишком классично для этого фильма, я, глядя фильм, вспоминал скорее стихотворение Бродского 1972 года: «Старение, здравствуй, мое старение». Гениальные стихи.

Так вот, фильм об эмиграции оказывается полностью, от начала до конца, фильмом об упадке, о старении, об апокалиптическом ужасе. Это словно бы предсмертная тема. И, как и полагается предсмертной теме, это фильм богоискательский.

Об апокалипсисе у Тарковского говорят часто. Я посмотрел «Жертвоприношение», где эта тема заявлена публицистически, открыто. Посмотрел «Ностальгию» и склонен думать — может быть, я ошибаюсь,— что все-таки никакого серьезного всемирного апокалипсиса у Тарковского нет. Я это вижу совершенно иначе. Это ведь личный апокалипсис. Смерть одного человека, неизбежная смерть — моя, ваша, каждого. Вот апокалипсис... Это не Откровение Иоанна. В эмигрантских фильмах

Тарковского и даже в «Ностальгии», когда он о своей болезни не знал,— что́ это, предчувствие? или просто некое преобразование ностальгической тоски в более широкий, космический план? Но это раздумье о смерти.

Фильм богоискательский. У каждого может быть свое отношение к этому. Я в религиозность Тарковского не верю. Она не связана с какой-то определенной религией: с даосизмом, с православием, с католицизмом. Это не столько настоящая и предметная религиозность, сколько то, что выразилось в 70-е годы в словечке «духовность».

К этому словечку тоже можно относиться по-разному. Это тема особая. Я отношусь к этому словечку с большими сомнениями. Почему «духовность», а не культура? Не разум? Не история? Не личность? Почему уж тогда не Бог прямо, Бог в том или ином конфессиональном, конкретном варианте? Почему «духовность»? То есть роится мысль о том, что есть ведь что-то высокое, есть что-то абсолютное, есть что-то такое, что надо всем. Эта размытая тоска по идеалу, по абсолютной точке отсчета выражается в размытом, затертом, заплеванном словечке «духовность», которым мы так привычно пользуемся.

И вот в «Ностальгии» есть такая тоска, как это было и в «Зеркале». Но в «Зеркале» она остраннялась очень мощной, независимой поэтикой, декларирование духовности было всего лишь верхним пластом. А в «Ностальгии» проповедь организует весь фильм: всех надо спасать. Бог нас окликает, но не каждый слышит оклик Бога. Доменико семь лет ждал конца света, запершись в комнате. Писатель Андрей — это и есть Доменико. Это подтверждается в фильме даже с навязчивостью или, скажем мягче — с неотвязностью. Смотрит Андрей в зеркало — видит лицо Доменико. Вдруг вы еще не поняли? Еще раз повторяется. Это связано с какой-то поразившей меня особенностью фильма. Хочу сказать о ней несколько слов.

Это взгляд вниз. Бог там, в самых простых вещах: в убогом и нищем духом Доменико, в бедных и сирых и т. д. У Бродского ничего этого нет, разумеется, если продолжить сопоставление, Бродский говорит о «ничто», говорит как современный и скептичный европеец, что его мироощущение не отрицает гипотезы бога, но все же вероятней «ничто»... а может быть, и Бог, не в этом дело... Тарковский же настоятельно ищет бога, которого у него нет, поэтому надо искать, надо придумывать.

Смирение. Фигура пономаря. И дидактика — достаточно простая. Снято все это со стороны: молящиеся женщины в черном, свечи, освобождаемые птицы.

Эуджения хотела бы верить, как и писатель Андрей, как и, может быть, режиссер Тарковский, но не хочет принужденности, неловкости. Опуститься на колени нужно естественным грациозным движением. А если уж не получается естественного движения — тогда нет и нет! И она подымается. «Я не могу так». Она хотела бы верить, но она не хочет принужденности, вымученной веры. Она не становится на колени, а в фильме есть такая отчаянная, искренняя — и неловкая — попытка: встать на колени. Но к чему в конце концов все это сводится? К разговорам о Боге, о том, что мы его забыли, отсюда наши несчастья. И об угрозе всеобщей погибели. Очень много, повторяю, проповедничества. Итальянский сумасшедший вещает. И буквально реализована метафора из стихов Тарковского: «Я свеча, я сгорел на ветру». Сгорит Доменико, и азиатски равнодушная толпа вокруг (в Риме) с холодным любопытством следит за самосожжением. И бьется в припадке эпилептик. И метафора реализуется с большой силой, но, может быть, с нарушением исторической, религиозной и художественной меры, ибо вообще-то самоубийство, да еще публичное, демонстративное — немыслимо для действительно верующего христианина.

Я думаю, что поиски Бога не делают фильм Тарковского религиозным, а только богоискательским. Желание страстное верить, судорожность этого желания. Вера оказывается вымученной. А между тем в фильме есть и нечто иное.

Герой груб с окружающими, безразличен к жизни, хамски, в общем-то, ведет себя с переводчицей. Разумеется, было бы верхом глупости отождествлять Тарковского и фильм Тарковского. В том-то и дело, что, кроме героя, как бы он ни был автобиографичен, в фильме есть многое другое. И Эуджения — это тоже Тарковский. Все здесь автобиографично. Каждый кадр — частица его воображения, его сердца.

Писатель Андрей замечает однажды: «Как она прекрасна», и тут же равнодушно отворачивается. Кровь идет у бедняги из носа, а у нее рушатся любовь и судьба.

И я думаю: как же он зациклен на себе, на своей тоске... Но не на Боге. А эпизод на грани пародии: кровь из носа как трагическая метка. На грани пародии и эпизод с бутылкой московской водки посреди итальянского дворика — единственный родной предмет в чуждом интерьере. Неужто всерьез это? О да, доверчиво и простодушно.

Горит сборник стихов поэта Тарковского, стихов отца, только потому, что это сборник переводной, он на чужом языке, а ведь стихи непереводимы, переводы не нужны, все равно ничего перевести невозможно. Ничего-ничегошеньки.

Герой лежит навзничь, загорелся от сигареты сборник прекрасных переводов, стоит опорожненная бутылка — и вдруг становится не то что не до смеха, но всякое замечание о невольной пародийности неуместно, потому что беззащитно-наивен долгий кадр, герой лежит недвижно — и тут уж ни аллегория, ни прямолинейность не важны, а работает что-то другое. Дело в том, что оцепенение — сквозной мотив фильма. Оцепенение характерно даже для снов: беременная жена — недвижна, застыли фигуры — признаки сна; но люди спят и наяву, живут, как во сне; механичны, мертвенны движения сумасшедшего, крутящего педали. И таковы же в лечебной купальне фигуры и реплики обывателей. Оцепеневший, обезумевший мир... Эта нелепая притча с сидением взаперти семь лет в квартире. Семь лет — библейский срок. Ощущение оцепенения, недвижности, данное с огромной искренностью — это ведь уже сама смерть. И смерть физическая в финале — всего лишь подтверждение, точка в конце фразы.

Весь фильм — о смерти, о недвижности, о равнодушии. А вместе с тем Бог в фильме присутствует. Ну, тут уже каждый зритель волен толковать это по-своему, в соответствии со своим пониманием божества или того, что под этим словом человек верующий или неверующий, вроде меня, подразумевает. Бог в фильме присутствует в тех кадрах — лужа, бутылка, дождь за окном,— где есть напряженное всматривание в тайну жизни. Где есть художественно схваченная, доведенная до бездонности человечность.

Я думаю-то, что бог не в писателе Андрее, а в Эуджении. В ее жизненности, человечности, красоте появляется нечто божественное. Эта женщина не в силах и даже не пытается поверить, что ж, но она естественна, полна достоинства — она живая. Бог с живыми — есть он или его нет. Верят в него или не верят, но он с живыми, то есть со свободными. И напряженность, вымученность поведения героя сама по себе, как бы она ни была понятна, какие бы чувства в нас ни вызывала, какая бы искренность за этим ни крылась — но она бесплодна, чужда и миру дольнему, и миру горнему. Она скучна, по правде.

Фильм, с моей точки зрения, может вызывать и завороженность, и желание не соглашаться благодаря странному сочетанию в нем искренности и прямолинейности.

Фильм снят мастером, но мастерство это в значительной мере выражается в какой-то странной, даже отчаянной распахнутости, и это желание высказаться идет за пределы искусства, может быть, часто мимо искусства.

Я тоже, с неким оцепенением глядя фильм, думал, что судить этот фильм как произведение искусства, может быть, не совсем правомерно. Потому что, с точки зрения строго художественной, тут просчетов сколько угодно — не особенностей поэтики, но просто просче-

тов. Несколько замечательных долгих кадров Тарковского, но и затянутостей, повторов, перепевов из «Зеркала», однозначных аллегорий и т. п. очень много, а с точки зрения кинематографического матерства — просто слабого. Но неудача крупного художника — это не просто неудача, она всегда поучительна. Примеров тьма: скажем, «Воскресение» Толстого — неудачный роман, но это великая неудача. Так вот, я бы сказал так: что-то в фильме «Ностальгия», самом как будто бы очевидном по смыслу, самом простом из всех фильмов Тарковского, что-то, может быть, выстреливает мимо фильма как такового, искусства как такового и вызывает странное желание перейти к плану биографическому, экзистенциальному, то есть вообще-то незаконному для восприятия искусства — думать не о фильме, а о самом Андрее Арсеньевиче Тарковском, о его судьбе, о его эмиграции, а с другой стороны, вызывает странное желание спорить с ним, что тоже достаточно нелепо: что же спорить с искусством? Но поскольку в фильме все время спорят, поскольку художник пытается убедить в чем-то самого себя и выносит это с поразительной беззащитностью наружу, хочется вмешаться в такого рода споры.

Но я опущу за отсутствием места рассуждения с несколько социальным уклоном — что же такое, собственно, эта пресловутая русская ностальгия? Скажу только несколько слов, потому что все-таки назвать статью «Что такое ностальгия?» и не сказать, что такое ностальгия, было бы не слишком корректно.

Помните этот разговор о Сосновском — некоем живописце XVIII века, который так тосковал, что вернулся в Россию, где он был крепостным и где он спился и погиб? Почему же он вернулся, зная все это, спрашивает западный человек, спрашивает итальянка у героя. А что он может ответить? Что вернулся, потому что любил Россию, он любит Россию, потому что ее любит. Ответа нет. Эуджения пытается сама поразмыслить над этим. Она рассказывает о калабрийской крестьянке, которая была служанкой на севере Италии и сожгла дом своих хозяев, потому что оказалась посреди совсем другой цивилизации, мстила за то, что ее лишили родной почвы. И нечто подобное, говорит персонаж Тарковского, происходит при переезде из Москвы в Рим. Еще итальянка говорит, что мы, русские, советские, часто твердим, что нам недостает свободы — но вот она, свобода, и мы, оказывается, не знаем, что с ней делать, потому что не знаем, что это такое. Но герой эти объяснения не слушает и думает о своем.

Так что же такое эта ностальгия, эта страшная русская ностальгия? Я спросил себя: тосковал ли, страдал ли от ностальгии в Риме Гоголь? Он уютнейшим образом жил в Риме, любил Рим и писал «Мертвые души».

Тосковал ли во Франции Тургенев? Нам это неизвестно. Ну, наверное, скучал иногда зимой, но не летом, когда обычно возвращался в Спасское-Лутовиново.

Может быть, простая догадка — не надо здесь пренебрегать простыми, лежащими на поверхности объяснениями — может быть, это не просто тоска русского, уехавшего за границу и скучающего по России. Нет, это тоска изгнанника, это тоска политического эмигранта. Это тоска человека, который не просто разлучился в Россией. У него Россия ампутирована. Он не может вернуться, когда захочет. Он не может увидеть те края, которые он, конечно, хочет увидеть, как и каждый уехавший. Это первый и самый простой секрет русской ностальгии. Это не простая эмиграция, но ампутация. Так это было.

Во-вторых, если человек уезжает в пятнадцать лет, он становится либо французом, либо итальянцем, либо американцем; тем более если он уезжает в пять лет. Но он уезжает обычно в возрасте зрелости, а это означает, что у него отрезают детство, молодость, лучшие годы, здоровье, силы, все, чем он был когда-то, когда был молод, а молод он был в России, пусть в крепостной России. У него отрезают половину жизни, молодую и самую, естественно, дорогую половину жизни. И поэтому, когда эмигрант тоскует о России,

он тоскует о своей молодости и жизни, о том, что невозвратно. Он думает о смерти, он видит перед собой старость, и тоска чужбины как бы автоматически вбирает этот смысл. А еще к этому следует добавить то, что подметила Эуджения, то есть то, что мы переезжаем навсегда не просто в другую страну, а переселяемся на другую планету. Я думаю, это касалось и Андрея Арсеньевича Тарковского; мы не путешествовали вовремя, хотя извечно полагалось мир изведать смолоду. Мы не знаем, что такое Запад, Америка, Италия. Мы попадаем туда уже не молодыми, а усталыми. Мы не знаем языка, и это другая цивилизация, не российская, тем более не советская. И адаптация для нас труднее, чем для калабрийских крестьян в североитальянском городе.

Так вот, в заключение, минуя множество других тем, хочу сказать несколько слов о финале. Это потрясающий и, может быть, гениальный последний сюрреалистский кадр, построенный так, что пространство воспринимается с полнейшей естественностью, как цельный образ, наконец-то рожденный сюжетом. Кадр этот стоит перед глазами и будет стоять всегда. Это будущее, загробное будущее, тот свет. Внутри этого будущего — настоящее, итальянское настоящее, двор известного собора, который поминал еще Данте. Внутри же романского храма, внутри Италии, внутри эмиграции и настоящего — прошлое, Россия, все тот же хутор, на склоне холма сидит герой, и с ним все та же собака. А вначале камера видит только лужу, странно перерезанную световыми полосами, и я не мог поначалу понять, что это за полосы, откуда сияние. А это свет сквозь аркаду итальянского храма.

Вот наконец-то все и совместилось! — будущее, настоящее, прошлое, Россия, Италия, жизнь и вечность. Все совместилось в мировом пространстве, устроенном таким сюрреалистическим и притом наиестественным образом. Нет ощущения монтажа, вот что удивительно. Этому зеленому склону, этой отсвечивающей луже, всему русскому как раз и место внутри Италии. И тишина нисходит на душу. А ведь, между тем, это самый искусственный из самых искусственных ходов фильма...

И тут я чувствую себя растерянным. Потому что все то, что мне нравилось в фильме, и все то, что мне в нем решительно не нравилось, его откровение и его вымученность, его искренность и его искусственность — все как-то необыкновенно сошлось, и в наибольшей степени сошлось в финале. Тут высшая искусственность и высшая правда, демонстративность идеи и визуальная убедительность.

Я не знаю, я не понимаю, как это могло получиться. Но все каким-то образом разрешается в поразительной органике этого бесконечного кадра. И я, почти застыв, готов истолковать весь фильм как двухчасовую подготовку к этому единственному кадру. Не просто финальному, не просто последнему, но и первому, но и исходному. И все то, что мне казалось и, думаю по-прежнему, справедливо казалось слишком очевидным, демонстративным, аллегоричным, вдруг все эти банальные разговоры, наставительная история с Доменико или нарочито «мудрый» разговор «простого человека», пономаря — все-таки вдруг обнаруживают удивительный смысловой клин. Финальный кадр возвращает всему какую-то тайну. И эту неудачную, на мой взгляд, ленту Тарковского, в которой разрушается, как, впрочем, и в «Жертвоприношении», его прежняя поэтика и идет трагический поиск какого-то, может быть, другого языка,— эту ленту Тарковского я никогда не забуду, хотя забываешь отличные, совершенно профессиональные работы.

Ходил по фильму русак Янковский, глотал воздух, как рыба, вытащенная на берег, шевелил немыми губами, искал что-то далекое, неясное. Плутал в церковном дворе герой с опрокинутым лицом. И, казалось, все уже говорено-переговорено, показано-перепоказано — да еще этот длинный невыносимо проход со свечой, вызывающий впечатление неловкости, поскольку слишком уж все на поверхности.

Но вот финал, вот этот кадр, вот последние титры, зажигается свет, и мы встаем пораженные. Да, это Тарковский!

В. Михалкович

Наследники ностальгии

На страницах кинематографических изданий замелькало слово «Апокалипсис». Скажем, участники внутриредакционной дискуссии, проведенной журналом, нашли, что И. Таланкин «...снял чуть ли не апокалиптический фильм «Осень. Чертаново...» («ИК», 1989, № 2, с. 10), а также что центральный персонаж «Иглы» — это «последний герой предапокалиптического времени» (с. 15). Или в «Советском экране» пишет критик: «Тень Апокалипсиса давно нависла над нашим кино: я не про «Письма мертвого человека», трактующие всемирную катастрофу в духе конъюнктурных стереотипов борьбы за мир, а про последние фильмы Тарковского, Рехвиашвили, «Парад планет» Абдрашитова, в которых фатальное ощущение современной истории словно бы породило ожидание Апокалипсиса и как возмездия и как трагического освобождения» (1988, № 23, с. 15). Такие наблюдения будто сумированы в упомянутой дискуссии выводом о том, что сознанию многих кинохудожников ныне присущ «...апокалиптизм. Это сознание как бы не видит будущего, на месте будущего — черная дыра, провал» (с. 8).

Критики подмечают в фильмах ощущение катастрофы, «черной дыры», однако неправомерно связывают ее с Апокалипсисом. Комментируя I послание апостола Павла к коринфянам, Ч. Скофилд пишет, что явление Господа обозначено в греческом тексте Библии тремя понятиями. «Парусия», первое из них, «...просто означает появление лично и в отношении пришествия Господа применяется тогда, когда это событие связывается с благословением святых, верующих». Совсем другое слово используется при желании «...подчеркнуть видимость Господнего пришествия», открывшегося созерцанию, духовному зрению. Это понятие и есть «апокалипсис». Наконец, третье слово — «эпифания» является родовым, охватывающим собой два предыдущих.

Богоявление, будучи апокалипсисом, духовным созерцанием, отнюдь не катастрофично и не ведет в «черную дыру». Согласно экзегетике, будущее провидится в Библии двояко — как «день Христов» (I Коринфянам, 1, 8), когда совершится «вознаграждение и благословение святых», но также как «день Господень» (Исайя, 2, 12), который «связан с понятием предстоящего суда».

Зачинателем «апокалиптической» темы критика справедливо сочла Тарковского, однако видит в нем прежде всего катастрофиста. В одной из статей, опубликованной в «ИК», утверждается, что со «Сталкера» речь у Тарковского идет «об искуплении грехов человечества и спасении мира через Апокалипсис». Но тут же автор статьи добавляет: «В «Сталкере» сам мессия разуверился в своем предназначении», хотя «паломничество Сталкера в заповедную Зону что-то изменило, и прежде всего — в его собственном доме» (1989, № 6, с. 45). Из-за отсутствия веры у мессии происходящее в фильме не завершится, конечно, «днем Христовым» и не ведет к нему.

«Апокалиптическая» тема, смею думать, развивается и решается у Тарковского иначе. Герой «Рублева» хочет писать Страшный суд как праздник, то есть как «день Христов». Вместе с тем трагичнейшее событие в сюжете «Рублева» — разорение Владимира — не

есть Страшный суд. На город не обрушивается гнев Господень — его разрушают дружинники Малого князя и ордынский отряд. С. С. Аверинцев отмечает (Мифы народов мира, т. 1. М., 1980, с. 307), что с XIII века Батыево нашествие и ордынские набеги ассоциировались в русском сознании с Гогом и Магогом, которые, будучи соблазнены сатаной, «вышли на широту земли и окружили стан святых и город возлюбленный» (Откровение, 20,8).

Ранние фильмы Тарковского содержали в себе пласт исторического времени — разрушительного, исполненного вражды и ненависти. Оно втягивало в свою круговерть юного разведчика Ивана и уничтожало его. Также разорение «города возлюбленного» в «Рублеве» есть событие историческое — правда, в фильме оно происходит на два года раньше действительного. Тем самым у Тарковского катастрофично не Богоявление, но история. Режиссер, однако, верит, что существует спасение от ее эсхатологизма — достижимое на том пути, о котором сказано у Исаака Сириянина: «Душа вовлекается в мир...» и может выйти из него, когда «...прозирает в истинный мир и сама в этом прозрении прозревает» (Флоровский Г. Византийские отцы V—VIII в. Париж, 1933, с. 187—188).

Пласт исторического времени почти исчезает из поздних фильмов Тарковского — темой их становится прозрение героя в реальность вышнюю, сверхчувственную, духовную. В одном из кадров «Сталкера» вода течет по обломкам вещей, знаменующих возможное разрушение мира, а в фонограмме звучат в это время стихи «Откровения» — о звездах, упавших как смоквы, о небе, свернувшемся в свиток, когда была сорвана предпоследняя, шестая печать. Со стихами «Откровения» органично связан открывок из 24-й главы Евангелия от Луки о двоих, идущих в Еммаус и не видящих воскресшего Христа. В тексте Евангелия Он укоряет путников: «О, несмысленные и медлительные сердцем, чтобы веровать всему, что предсказывали пророки» (Лк. 24, 25) «Сталкер» не повествует о разуверившемся мессии — поход его персонажей в Зону есть путь в Еммаус, к вере. Это под-

«Дни затмения»

черкивал и Тарковский в интервью: «...внешне герои, казалось бы, терпят фиаско, на самом деле каждый из них обретает нечто неоценимо более важное: веру, ощущение в себе самого главного» («ИК», 1977, № 7, с. 118).

Затем в «Ностальгии» желание героя прозреть осмыслено как устремление на духовную родину, в мир детства, которое синонимично здесь вышней реальности, достижимой — по слову того же Исаака Сириянина — если человек способен «прийти в первоначальную простоту и незлобие естества своего и сделаться как бы младенцем» (цит. по сб.: «Художественный язык Средневековья». М., 1982, с. 169). В последнем кадре «Ностальгии» возникает на экране величественный полуразрушенный храм. Главная святыня и единственный объект поклонения в нем — родной дом Горчакова, средоточие его детства. Герой достиг вышней реальности, будто следуя наставлению Исаака Сириянина: «Старайся войти в храмину, находящуюся внутри тебя, и увидишь храмину небесную» (Цит, по: «Наука и религия», 1988, № 8, с. 37).

Предваряя публикацию лондонской речи режиссера «Слово об Апокалипсисе», И. Золотусский писал об убежденности Тарковского, что в «Откровении» дается «не только концепция наказания, но и образ надежды» («ИК», 1989, № 2, с. 95). Тем не менее в «Жертвоприношении», вскоре поставленном, носителем наказания становится история. Пребывавшая «за сценой» в двух предыдущих фильмах, она заявляет о себе и своей разрушительности налетом атомных бомбардировщиков. Преодоление ее разрушительности начинается в фильме прямым обращением героя к Богу.

«Господин оформитель»

Как и у Тарковского, история эсхатологична у Кайдановского, Сокурова, у других молодых режиссеров. Вместе с тем многие из них будто унаследовали ностальгию замечательного художника по миру вышнему. Рассмотрим, как она выражена в «Днях затмения», «Господине оформителе», «Жене керосинщика».

То, что ниже будет сказано,— не рецензии на картины; я не стану их разбирать ради оценки отдельных удач

или недостатков — подобное уже делалось на страницах «ИК». Меня интересуют формы взаимоотношений мира вышнего с «нашей» реальностью, выстроенные тремя художниками, и, следовательно, облики их ностальгии.

●

История в игровых фильмах Сокурова, как и у Тарковского, преисполнена вражды. В «Днях затмения» появляется у него и мир вышний — кажется, что Сокуров проделал одинаковую с Тарковским эволюцию. При всем этом имеется между ними принципиальная разница. Главным сюжетным действием в последних фильмах Тарковского является выход из реальности эмпирической, у Сокурова же — вхождение в нее. Красноармеец Никита из «Одинокого голоса...» ощущается пришельцем в тихом городке — сюда, в пространство жизни извечной, он попал с полей гражданской войны, где творилась история. Адаптация Никиты к этой жизни долга и мучительна. В «Скорбном бесчувствии» параллельно событиям в доме Шатовера движутся события исторические. Чуждость обоих пространств подчеркнута оптически: кадры, в которых предстает дом Шатовера, «нормальны», кадры же исторические, взятые из хроники времени первой мировой войны, деформированы переводом 35-миллиметрового изображения в широкоэкранное. Из деформированного пространства вторгается в замкнутый мир дома военный дирижабль со смертоносным грузом. История здесь катастрофична, как и у Тарковского; правда, персонажи «Скорбного бесчувствия» катастрофу заслужили.

Двум первым фильмам Сокурова присущ, следовательно, мотив попадания, вторжения из одного пространства в другое. Он развит и усложнен в «Днях затмения». В эпизоде, открывающем картину, земля снимается сверху, с огромной высоты — Д. Попов справедливо назвал этот ракурс «космическим». Сославшись на слова режиссера, критик сопоставляет начальный кадр с полотном Альбрехта Альтдорфера «Битва Александра», где аналогично видится земля и битва на ней. Вместе с тем ракурс «Дней затмения» отличен своей динамикой от живописного: камера снижается, приближается к земной поверхности и словно пробегает вдоль посадочной полосы. Кадр этот можно сопоставить и с падением мужика-аэронавта в «Рублеве», однако тот эпизод был трагичным, в фонограмме же у Сокурова тут звучит радостный детский щебет. Он, в сущности, характеризует оставляемое, покидаемое пространство — им является мир детства: не возраста, но состояния простоты и незлобия. Коль скоро от него спускаются вниз, мир этот возвышен.

Щебет связывает эпизод «приземления» с другим, где у дверей квартиры Малянова, героя фильма, лежит мальчик, снятый сверху в ракурсе строго вертикальном. В последующих сценах выясняется, что мальчик вял и болезнен, а кроме того, некой таинственной связью соединен с Маляновым, из-за которого получает наказания. При разговоре Малянова с пришельцам за кадром звучит месса на итальянском. Потом за гостем приходят — мужской голос, доносящийся из-за кадра, называет мальчика «ангел мой». Движение в этой сцене противонаправлено «приземлению», открывавшему фильм. Малянов и мальчик, стоящие на пороге, снимаются вертикально снизу; к мальчику протягиваются руки — он исчезает из кадра. Малянов смотрит вверх и кричит обеспокоенно: «Куда вы? Там холодно». Аппарат взмывает вверх, Земля опять видится в космическом ракурсе.

Этими движениями и ракурсами детство-состояние еще активней, еще настоятельней характеризуется как мир вышний. Когда связь героя с ним слабеет, что символизируется болезненностью мальчика, олицетворенное детство является к герою, чтобы получить новый заряд сил, но также и сам Малянов его получает.

Из мира вышнего он попадает не в пространство истории и не в жизнь извечную, а как бы на грань между ними. Обе среды неорганичны для героя. Роман братьев Стругацких, легший в основу фильма, описывал ученых, под-

вергающихся Давлению реальности, которая противится собственной дестабилизации из-за сделанных ими открытий. Исходная версия сценария, создававшаяся без участия Ю. Арабова, заканчивалась тем, что герой — ученый-астрофизик решал отказаться от своего открытия. Знаменателен мотив отказа: «Нет, ради чего? Во имя человечества? За достоинство землянина? За галактический престиж?.. Я не дерусь за слова! За себя драться, за семью, за друзей, даже за мальчишку этого чудовищного, которого я раньше и не видел никогда,— пожалуйста! До последнего, без пощады! Но за какие-то там проблемы? Увольте» («Знание — сила», 1987, № 8, с. 88). Герой сценария четко различает сферу безжизненных, но громогласных абстракций и сферу самой жизни в ее извечных, естественных формах, которую и считает своей.

Из фильма исключена приверженность героя извечной жизни — обе сферы реальности давят на него по-своему. В фонограмме часто звучат восточный говор и восточные песни — неуловимый их смысл знаменует чуждость среды, в которую герой попал. Также и природа жаркой туркменской пустыни давит на него — в эпизоде, где Малянов и Снеговой беседуют на балконе, над ними, как тяжелый камень, висит огромная, кровавая по цвету луна. И, конечно, персонажи испытывают давление официальной, исторической действительности — представленной в фильме лозунгами, бюстами вождей, изваяниями серпов и молотов, речью Леонида Ильича. Давление это не выносит Снеговой, кончая жизнь самоубийством; от громогласных и агрессивных абстракций в ужасе бежит Губарь. Ворвавшись к Малянову, он кричит: «Пишешь? Пишешь? Не пиши!» Любые словеса уже невыносимы для Губаря.

«Жена керосинщика»

Малянов не покидает расколотый, дисгармоничный мир, как Горчаков в «Ностальгии», а хочет найти в нем свое место. Такой наказ он получает от Снегового, уже мертвого. Тот говорит Малянову о круге бытия, который необходим каждому человеку, и о губительности нарушения границ круга. В этом смысле антиподом Малянова является другой персонаж картины — Вечеровский. Он — человек без реальности, без своего круга и связан с такими же людьми. Родители Вечеровского — татары — были депортированы

из Крыма; юношу усыновила семья других изгнанников — поволжских немцев. В конце фильма Вечеровский покидает город, где жил,— и тут он не обрел свой круг бытия.

Рефреном проходит через картину кадр городка в ложбине между горами. Он то высветляется, то покрывается глубокой тенью и символизирует, видимо, дни затмения, наступившие для героя после отторжения от детства — вышней реальности. После встречи героя с мальчиком оказывается, что фиксировался не городок, а макет — Малянову, через него шагающему, дома еле достигают колен. Городок знаменовал собой среду, давившую на героя. В финале сам герой оказывается носителем давления, способным противостоять воздействию любой среды. В последнем кадре он бросает взгляд вверх и улыбается, будто приветствуя вышний мир, а затем долго смотрит прямо перед собой. И чудится, что именно под воздействием этого взгляда городок, своей чуждостью давивший на героя, исчезает — пространство становится девственным, первозданным. Дни затмения для Малянова кончились.

●

Герой сокуровского фильма черпал силу от вышней реальности — герой же «Господина оформителя» гордо бросает ей вызов.

А. Митта в беседе, опубликованной в «ИК» (1989, № 7), говорил, что для постмодернистской эстетики характерен симбиоз элитарной культуры и массовой. «Господин оформитель» словно создан по такому рецепту: литературные его первоисточники — «Серый автомобиль» А. Грина, блоковские «Шаги Командора» и «Балаганчик» — принадлежат, в сущности, к разным «этажам» культуры. Сцепление Грина с Блоком оказалось возможным благодаря общим сюжетным мотивам. Во-первых, Коррида Эль-Бассо у Грина — это восковая кукла с механизмом внутри. Она пребывает в мире людей как живое существо, но является — по словам рассказчика — «Мертвой Жизнью»: бездуховной, приверженной вещам и вообще материальной стороне действительности. Героиня «Балаганчика» еще более противоречива. Она воспринимается то Коломбиной, реальной девушкой, то Смертью, то куклой, склеенной из картона. Границы между жизнью и безжизненностью будто стерлись в ней — ее лики меняются непрерывно и мгновенно. Во-вторых, Эбенезер Сидней, рассказчик из «Серого автомобиля», жаждет смертью воскресить и преобразить «Мертвую Жизнь». В кульминационном эпизоде он уговаривает девушку-куклу вместе ринуться с обрыва: «Вы видели лучезарный мир. Он зовет. Итак, бросимся туда, чтобы воскреснуть немедленно». (Грин А. Собр. соч., т. 4. М., 1980, с. 340). Также у Блока в «Шагах Командора» духовное преображение героя связано с воскрешением и лучезарностью. Донна Анна в мертвенном доме спит, скрестив на сердце руки, однако она «...в смертный час твой встанет. Анна встанет в смертный час» и для Дона Жуана будет тогда «Девой Света» (Блок А. Собр. соч. в 6 т., т. 2. Л., 1980, с. 173).

Герой «Серого автомобиля» сталкивается с «Мертвой Жизнью», которая уже пребывает в мире, художник Платон Андреевич, центральный персонаж фильма, ее сам творит. Для витрины ювелирного магазина он делает восковой манекен; моделью для манекена служила больная девушка Анна, вскоре умершая. Творение Божье оказалось несовершенным и хрупким. Платон Андреевич намерен соперничать с Господом и создать существо более долговечное и прекрасное, нежели смертная девушка. Заказчику, пришедшему с предложением декорировать особняк, слуга Платона Андреевича с апломбом повторяет рацеи мэтра о художественном микрокосме, более совершенном, чем Божий макрокосм.

Художник своим вызовом будто пытается опровергнуть апостола Павла, сказавшего: «Все из него, Им и к Нему» (Римлянам. 11, 36) То, что не Господом сотворено, а художником, оказывается в фильме подвластным дьяволу. В одной из напряженнейших сцен

картины идет игра в покер между инфернальным Грильо и Платоном Андреевичем. Последнему достаются баснословные, умопомрачительные деньги благодаря джокеру — карте с изображением черта. Преисподняя встала на сторону художника; ожившая кукла следит за игрой через приоткрытую дверь; взгляд Марии завораживающ — кажется, что именно по ее воле адские силы споспешествуют художнику.

Бывшая кукла живет среди людей, но не имеет в себе духа живого, а потому есть «Мертвая Жизнь». Напротив, Платон Андреевич, им обладающий, постепенно уподобляется своему творению. В связи со смертью Анны, послужившей моделью для куклы, рецензенты припоминали «Овальный портрет» Эдгара По. По существу, сюжетная ситуация этой новеллы авторами фильма перевернута — физическое бытие отнимается здесь не столько у модели, сколько у творца. После изготовления манекена проходит несколько лет — Платон Андреевич превращается за это время в полутруп. Слуге приходится сделать художнику инъекцию и облить холодной водой под душем, чтобы Платон Андреевич смог встретиться с заказчиком. Затем адские слуги Марии и вовсе убивают ее создателя выстрелами из револьверов, но художник, как блоковский Пьеро, вдруг вскакивает и убегает.

В последнем кадре фильма Платон Андреевич видит свет. До того появлялся в картине призрачный автомобиль. Он был и у Грина, который назвал рассказ в честь этого «персонажа», был и в «Шагах Командора» («Пролетает, брызнув в ночь огнями, черный, тихий, как сова, мотор»). Перед выбежавшим на дорогу Платоном Андреевичем разливается столько света, сколько не могут дать автомобильные фары. Это — огромное марево, заполнившее весь фон кадра. Перед этим маревом снова и снова повторяется то же действие: художник медленно валится на полотно дороги. Повтор действия или кадра — традиционный в кинематографе знак остановки времени. Оно заканчивает свой ход для героя картины, но в смертный час художник не попадает в «лучезарный мир» Грина; перед героем не предстает и блоковская «Дева Света». Говоря словами блаженного Августина, художник, соперничавший с Богом, оказывается «...хоть на минуту в таком состоянии, чтобы проникнуться всеобъемлющей светлостью... неизменяющейся вечности», то есть мира вышнего» («Антология мировой философии», т. 1, ч. 2. М., 1960, с. 568).

●

Герой картины Тепцова творит «Мертвую Жизнь»; у Кайдановского в широких масштабах ее производит история.

Павел Удальцов, центральный персонаж фильма, имеет двойника-брата Сергея, главу и горисполкома, и местной мафии. М. Ямпольский, рецензируя «Жену керосинщика», назвал братьев Авелем и Каином. Критик прав настолько, насколько судьбу библейских персонажей можно выдать (что и делалось) за вариант распространенного в фольклоре сюжета о «...двух братьях, одном кротком, другом кровожадном». По ходу сюжета «второй губит первого, но первый одерживает победу и погибает второй». Каин и Авель не были двойниками; Кайдановский будто следует другой версии сюжета, где «попутно отщепляется и женская роль... она одновременно — мать, дитя, сестра, любовница» и где братья — двойники, причем «...один носит в себе смертное начало и потому либо убийца, либо просто умерший; другой носит в себе небесное начало и он либо кротко переживает временную гибель от брата, либо спускается в преисподнюю, чтобы его вывести оттуда» (Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 232).

Фольклорный сюжет разыгрывается у Кайдановского во времени не условном, а помеченном историей. Кульминационные эпизоды фильма совпадают со смертью Сталина — персонажи носят на рукаве траурные повязки; пионерам, стоящим с поднятыми в салюте руками, читают медицинское заключение о состоянии организма Вождя.

Исторический период охарактеризован в картине не через внешние его приметы, а через глубинную суть. «Душа всякого тела есть кровь его»,— сказано в Книге Левит (17, 14). В одной из сцен фильма — возникающей внезапно и, казалось бы, не мотивированной предыдущими событиями — юный Сергей Удальцов, будущий председатель и рэкетир, стоит с медалью на груди; из-под нее течет кровь и расплывается пятном на белой рубашке. Официальная действительность будто выражает медалью благоволение своему члену. Внезапность кадра и его внесюжетность заставляют видеть в нем авторский комментарий к изображаемым событиям. В свете библейского изречения смысл кадра ясен — тут происходит обездушевление человека. За спиной Удальцова висит произведение живописи, выполненное в лучших традициях сталинского искусства. На полотне представлен момент награждения такого же юноши, как Удальцов; в картине видится другая, поменьше, но с идентичным сюжетом, в той — еще одна. Операция обездушевления как бы уходит в перспективу и тем самым обретает масштабность.

Центральный сюжетный ход фильма тоже связан с кровью. Сергей и Павел — врачи по профессии. Когда Павел оперирует ребенка, Сергей ошибочно дает для вливания кровь не той группы. Эпизод этот — в свете библейского изречения — опять же получает совершенно определенную семантику: Сергей словно подменяет прирожденную душу пациента другой, чуждой.

Кровь льется и в других сценах картины. Следователя Петравичюса кусает за палец щука — из пальца обильно течет кровь. В ином эпизоде противники расправляются с Гермесом, подручным Удальцова-рэкетира,— держа за руки и за ноги, с размаху бьют о стену, на ней остается кровавое пятно. В кульминационной сцене Удальцов-рэкетир подходит к Удальцову-керосинщику для поцелуя и прокусывает губу до крови, словно пытаясь, как вампир, высосать душу кроткого брата. В общем, мотив лишения крови, равнозначного обездушевлению, пронизывает весь фильм. Историческая реальность, тут изображенная, будто презрела предупреждение из Книги пророка Аввакума: «Горе строящему город на крови и созидающему крепости неправдою» (2, 12).

Произошедшее в широких масштабах обездушевление и есть согласно фильму та катастрофа, что разразилась в нашей исторической действительности. Оттого она и осмыслена как «Мертвая Жизнь». У Тепцова такая жизнь олицетворялась косной материей, которая функционировала в роли существа одушевленного. Аналогичным образом «Мертвая Жизнь» представлена в фильме Кайдановского. Перед следователем Павел Удальцов произносит монолог о статуях. «Без надежды на чудо,— говорит он,— жизнь теряет реальность, задыхаясь — чахнет, вместо нее выходит отвратительный муляж, обрастает призывами, плакатами, памятниками. В колхозах — нищета и голод, а в центрах их на широких площадях стоят каменные быки; каменные птичницы кормят каменным зерном каменных птенцов, каменные колхозники, улыбаясь, держат в руках каменные снопы. Оживляются кладбища, полны ликующей жизни». Только такие объекты поклонения и могут репрезентировать мир обездушевленный.

Он максимально удален в фильме от реальности вышней, и связь между ними прервана. Священник жалуется приезжему следователю: «Мы молимся, но Господь не слышит наши молитвы». Иногда по городу проходят ангелы — печальные и неприкаянные, будто ощущая свою ненужность в обездушевленном мире. В другом эпизоде священник вместо неслышимых молитв играет на гармони хит сороковых — пятидесятых годов «Вернулся я на родину», и ангелы в разрушенном соборе что-то выкрикивают по-немецки. Чужой язык аналогичен здесь восточному говору и латыни в «Днях затмения» — он не столько локализует место действия, сколько символизирует пропасть между миром историческим и вышним.

Эту пропасть пытается преодолеть Удальцов-керосинщик, носитель кроткого начала. Греховность брата и его собственная вызывает в Павле душевные муки — чтобы унять их, он посвящает себя смиренному служению людям. Матери младенца, умершего на операционном столе, которая неизменно встречает керосинщика словом «душегуб», он таскает золотые монетки — будто не искупает вину, а откупается. Когда раскрываются преступления Сергея, кроткий брат готов стать на его место и взять вину на себя.

Жертвы Павла, совершаемые не во имя веры, но ради самонаказания, негативно оценены автором. После трагически завершившейся операции Павел бежит вниз в подвал клиники и сует руки в горящую печь. Традиционна для иконографии ада пещь огненная. Керосин, который развозит Павел, отказавшись от медицинской деятельности и отбыв срок заключения, способен дарить людям тепло и свет, но в обездушевленном мире, который изображается Кайдановским, керосин как бы продлевает инерцию существования такого мира и словно питает адский пламень пещей, в нем пылающих. В последнем кадре фильма керосинщик взрывает пистоны — методично лупит по ним булыжником.

Таков авторский комментарий к жертвенности героя — его искупительные потуги уравнены с пустяшными хлопками.

Вероятно, создателя картины, как в свое время Тарковского, волнует проблема веры. Без нее невозможно преодоление катастрофы, которая постигла изображенную в картине реальность. Однако в обездушевленном мире проблема эта — как полагает автор — не найдет положительного решения. И коль оно не реализовалось на экране, фильм Кайдановского ностальгичен, катастрофичен, но не апокалиптичен.

●

Картины, о которых шла речь, бесспорно, выразили ощущение переживаемого нами кризиса. Вместе с тем эти фильмы намечают и выход из него — не социально-экономический, но духовный. Потому неожиданной и неоправданной кажется реакция, которую картины встретили в критике. Робкие голоса в их защиту потонули в согласном хоре отзывов резко негативных, главным образом вызванных усложненностью киноязыка. И создается впечатление, что авторы этих статей — не конкретные критики, а наша духовная глухота к тоске по идеалу, которая и явилась истинным импульсом к созданию фильмов. И пока глухота существует, подобные фильмы будут появляться. Не только для того, чтобы мы искали в них эстетические огрехи.

Взгляд

Рядом со статьей критика Татьяны Москвиной о ленфильмовских работах последнего года мы публикуем подборку рецензий, где высказываются мнения, отличные от ее достаточно резкой позиции. Редакция не пытается таким образом уравновесить оценки, дабы никого не обидеть. Плюрализм этой подборки «задан» сегодняшней ситуацией в нашей художественной культуре, в частности в кинематографе. Процессы деструктивные и конструктивные образуют такое сложное единство, что подходы к их изучению и познанию возможны только через оппонирующие точки зрения.

Альтернативное мнение о фильме «Одно» представлено в рецензии Л. Аврутиной, опубликованной в «ИК», 1990, № 2. А в следующих номерах «ИК» вы сможете прочитать статьи о фильмах «Посетитель музея» и «Спаси и сохрани», где высказаны концепции, полярные точке зрения Т. Москвиной.

Татьяна Москвина

«Глобальное кино» Петроградской стороны

Субъективные заметки о «Ленфильме-89»

Когда-то, на заре перестройки, их писали одной строчкой, всех вместе — молодых режиссеров «Ленфильма», его надежду, новую «невскую волну», призванную продолжить и прославить традиции «ленинградской школы» кинематографа: К. Лопушанский, А. Сокуров, С. Овчаров, Ю. Мамин, В. Бутурлин, В. Аристов, А. Рогожкин, некоторое время спустя добавились В. Огородников, О. Тепцов...

Теперь, когда каждый из них снял по нескольку фильмов, куда резче обозначились их творческие индивидуальности, и найти общие точки между, скажем, В. Бутурлиным («Садовник», «Торможение в небесах») и А. Сокуровым весьма затруднительно.

Но по совокупности эти режиссеры действительно новое поколение, со своими, своеобразными чертами творчества и поведения, своими художественными пристрастиями и ориентирами, которые не просто видны, а настойчиво демонстрируются.

Как любитель синема, как заядлый киноман, я прежде всего заинтересована в существовании разнообразного кинематографа, потому желала бы каждому сохранить свою индивидуальность и добиться значительных успехов. И, тоже исходя из своих киноманских интересов, посвящаю свои заметки тем общим художественным и не только художественным тенден-

циям «невской волны», которые складываются в некую общую картину, для меня скорее тревожащую, чем ласкающую взгляд. Хотелось бы понять: что же за явление «глобальное кино» нашей Петроградской стороны, чей облик уже довольно четко вырисовывается на фоне мрачного и предгрозового питерского неба.

●

Вспоминается одна история.

Стоял 1986 год. Мы с товарищем по цеху занимались странным и небезынтересным делом: ездили по разным студиям страны, выясняя положение молодых режиссеров, на основании своих впечатлений составляя справки (агонизировала очередная кампания по работе с творческой молодежью). Судьба справок и тех, кто нас за ними посылал, мне неизвестна, а впечатления остались, и занятные.

Одной из студий была Одесская.

Климат Одесской студии определялся двумя величинами: с одной стороны, Кира Муратова, с другой — Георгий Юнгвальд-Хилькевич. Крупный художник, десятилетиями отлучаемый от работы, и удачливый профессионал, снимающий быстро и споро. Вот где был соблазн для молодых режиссеров. Неужто терпеть, как Муратова, чтобы, наконец, когда схлынет мороз, снять свое, заветное? Или, может, взять, что дают,— а уж потом?..

Для одного из молодых режиссеров Одесской студии, А. Гришина, «потом» так и не наступило. Две-три случайные работы, наконец, почти своя картина «Щенок» — и его уже нет среди живых. Наступит ли «потом» для остальных?

Так вот, нравственный климат «Ленфильма» был иным — то, что зрело в нем в семидесятые годы, при первой же возможности вышло на свет, укрепилось и завоевало господствующие позиции. У нас к тому же была своя «Муратова» — то есть Алексей Герман, но не было своего Хилькевича. Мастера зрительского кинематографа на «Ленфильме» были представлены весьма достойными именами И. Хейфица и И. Масленникова. К 1989 году стараниями многих, трудами многих, творческая личность режиссера-автора возведена в абсолют. Созданы идеальные условия для самовыражения. «Ленфильм» недаром снискал славу странноприимного дома для молодых и дерзающих, алчущих и жаждущих правды и творческой свободы.

Здесь учебные работы, распухшие в процессе съемок (вместо трех частей — например, десять), признаются полнометражными фильмами и выпускаются в прокат. Здесь уважают всякого человека, решившего, что он кинорежиссер, выслушивают, дают делать картину и помогают советом, временем, рублем. Снимая за гроши на ужасной пленке с сине-зелеными отсветами и глубокими царапинами, зарабатывая инфаркты, здесь страдают за человечество, за Россию, за душу, за природу, за цивилизацию...

Но в своем отношении к современному «Ленфильму» я никак не могу заметить грань, отделяющую сочувствие от иронии, это какой-то нерасторжимый сплав. Будь я внутри студии, наверное, отношение было бы другим, но я всего-то зритель и вижу кино, которое делается в этих — психологически близких к комфортным — условиях. И если «глобальное кино» позволяет себе третировать зрителя как фигуру, в которой оно, может быть, вообще не нуждается и чьих интересов и симпатий-антипатий не собирается учитывать, — то вот ему и моя маленькая зрительская за это месть.

При всем своем размахе наше «глобальное кино», трактующее разнообразные, обширные и огромные темы, имеет малый резонанс в сознании культуры, оставаясь зачастую внутренним делом студии. Оно из рук вон плохо прокатывается. Сейчас, когда пишу эти строки, весь урожай 1989 года практически недоступен зрителю — в городе не идут ни «Посетитель музея» К. Лопушанского, ни «Оно» С. Овчарова, ни «Посвященный» О. Тепцова, ни «Бумажные глаза Пришвина» В. Огородникова, ни «Спаси и сохрани» А. Сокурова, ни «Караул» А. Рогожкина.

Прокат боится «глобального кино» как огня. Опознается наше кино без труда — оно страшное, мрачное, унылое, неимоверно длинное, сумбурное. Снятое на глобальную тему, оно не оставляет никаких надежд на то, что жизнь еще как-то продлится после окончания сеанса. Всюду гибель! Всюду мрак!

При всей своей идеологической оппозиционности, современное кино «Ленсмотря на то, что режиссеры «глобального кино» широко используют христианскую символику, религиозные мотивы и даже иногда сказываются верующими, видно, что в сознании у них неприбрано, неуютно, твердого мировоззрения, мне кажется, нет.

Ведь вера несовместима с унынием, наоборот, уныние и отчаяние в христианстве — большой грех.

«Посетитель музея»

фильма» хранит точный отпечаток своей родовой принадлежности. Это очень наше, советское кино. Особенно это сказывается в его унылости и царящем в нем отчаянии.

Я не очень понимаю, почему крушение режима поселило в нашем искусстве столько уныния и породило столько апокалиптических настроений. С самой-то глобальной точки зрения — подумаешь, тоже, горе какое: у некоего народа не получилось соорудить некий общественный строй. Строго говоря, это никак не означает конец света. Кроме того, для верующих людей и конец света — вовсе не трагедия.

А потому унылость «глобального кино» — атеистична и социалистична. Не-

Для того чтобы понять, что такое творчество добропорядочных христиан, советую вспомнить вечно милых Чарлза Диккенса, Артура Конан-Дойля, Роберта Луиса Стивенсона и наших — А. Н. Островского и Н. С. Лескова. Нет, христианство для наших режиссеров — скорее клюка, соломинка, за которую они хватаются, пытаясь спастись от постигшего их мировоззренческого хаоса.

По внешности наши «глобальные фильмы» обманчиво схожи с шедеврами. Ведь что отличает шедевр? Крупные общезначимые мысли и чувства. Какую из знаменитых лент ни возьми, натыкаешься на глобальную проблему: власть денег; крушение национальных иллюзий; зарождение и торже-

ство фашизма; трагедия массовых движений XX века; война полов. И т. д.

Любая частная история, рассказываемая в «глобальном кино»,— это знак чего-то общего. Потому так редки актерские удачи, так мало запоминающихся работ: человек тут не сам по себе, а для чего-то. Внимание и любовь к актеру, вкус к работе с ним — вещь, почти исчезнувшая на «Ленфильме».

Этот фильм многих раздражает необыкновенно; помню, как одна женщина-кинематографист в сердцах обозвала его «ободранный «Сталкер» — за день до того, как картине присудили «Серебряного Георгия» Московского фестиваля, к чему председатель жюри Анджей Вайда присовокупил замечание о развитии благородных традиций кинематографа Тарковского...

«Спаси и сохрани»

Некоторые критики связывают «глобальное кино» с традицией Тарковского. Да похоже ли такое отношение к актеру на его отношение? Он и выбирал актеров умело, и работал с ними превосходно, как-то удивительно «отмывая» их от суеты профессии. А актерский мир «глобального кино» — кукольный театр, где режиссер подбирает куколок нужного роста и выражения лица. За редким исключением.

Самая «глобальная картина», снятая на «Ленфильме» в 1989 году,— «Посетитель музея» Константина Лопушанского. Трактует она будущее неразумного человечества, а точнее — настоящее: ведь будущее в фильме — только гипербола настоящего.

Ну, о призах мы толковать не будем, это что-то из другой жизни, где льется шампанское и мужчины во фраках; наше сумрачное петроградское «синема» и сумрачные же о нем рассуждения тут идут стороной.

Сторонники фильма, напротив, спокойны и тихо пытаются обратить внимание на известные достоинства картины Лопушанского. Они и на мой взгляд очевидны. И все-таки картине с такой темой, касающейся всех и каждого, хорошо бы было быть более заразительной.

Исходный импульс «Посетителя музея» мне кажется искренним и благородным. Меру обобщения в фильме я сразу же подвергла сомнению — по-моему,

речь идет не обо всем человечестве. «Посетитель музея» преломил характерное умонастроение нашего времени и нашего места — то, что можно назвать «русским ужасом». Сочетание в одном притчевом пространстве более-менее чистенького цивилизованного мира, по инерции доживающего остатки своей цивилизованности (образ Станции и ее хозяев), и резервации уродов, сохраняющих, однако, и тоску и веру во что-то,— это гиперболизированное сочетание европейского и русского миров. Пересекающий эти миры Посетитель — лирическая фигура, лицо от автора.

Но это вовсе не лишенное смысла построение губит единственное обстоятельство: недостаток художественной силы.

При таких словах обычно многие критики останавливаются, поскольку им кажется, что все сказано. На самом деле с этого-то и надо начинать рассуждения: а собственно, что это такое — недостаток художественной силы? Глобальность, обобщенность картины поддерживается цепью гипербол, простых преувеличений. Скажем, нынче рождается некоторое количество дебилов — стало быть, умножив это число на пять-восемь, мы получим целый мир дебилов. Нынче выбрасывается множество мусора и грязи на землю, под землю, в воду и т. д.— умножив это число на сто-двести, получим образ вселенской помойки. Если у человека в душе тоска — он громко воет, если путь его опасен — то со всех сторон его окружает Свирепый шторм, и т. д.

Этот способ обобщения можно пояснить следующим образом: представьте себе писателя, который, желая придать выразительность своему произведению, к каждому эпитету добавлял бы «очень», «ужасно» или «чрезвычайно», и мы читали бы такой текст: «по берегу чрезвычайно бушующего моря шел ужасно маленький человек. Он очень страдал за ужасно несчастливое человечество и чрезвычайно жалел очень бедных людей».

«Посетителя музея» как зрительскую картину могла бы спасти занимательность сюжета. Ведь художественная сила вовсе не есть вещь непременная и обязательная даже в такого рода фильмах,— но занимательность сюжета презирается так дружно и так упорно на Петроградской стороне! Даже если режиссеру случайно попадается действительно занимательный сценарий, с эффектными поворотами действия, с интересными персонажами, он ухитряется и его как-то раздробить и обратить в невнятицу. Да ведь любовь к хорошему сюжету — в крови у человека, причем с ростом образования она обычно растет, а не убывает. Эта любовь не бессмысленная, не пошлая — так выражается на свой лад тяга к разумной упорядоченности хаоса жизни, к музыке, к мелодии...

●

На том участке сада, который возделывает уже несколько лет Сергей Овчаров, теперь неспокойно. О том, как спорят сегодня о русской истории, русском самосознании, можно было бы написать обширный трактат. «Оно» С. Овчарова — огромный фильм по своей исходной идее: вооружившись Щедриным, пройти по русской истории от Гостомысла до апокалиптического будущего.

Мне всегда казалось, что это отличная тема для книги — проследить, что из пророчества Щедрина сбылось в семидесятилетней советской истории. Передать это через изображение, по-моему, невозможно, не разрушив самую идею кино. «Оно» Овчарова не кажется мне собственно фильмом. Это интересное культурологическое видеоупражнение, в котором представлены лирические отношения режиссера с русской историей и прозой Щедрина. По американским понятиям, это так называемое «университетское кино», экспериментальное кино для специалистов.

Но Сергей Овчаров, я думаю, вовсе не «университетский» режиссер. Он несет массу великолепных «демократических» свойств и мог бы вырасти в превосходного комедиографа.

Изобретательное, естественное чувство юмора. Острый и неожиданный взгляд на актера — умение увидеть в нем потаенное. Способность создать внутрен-

ний творческий мир фильма, придающий глубину изображаемому. Хороший жизненный сценарий избавил бы режиссера от главного недостатка — избыточной театральности его фильмов.

Но это мечты. Попробуем разобраться, а почему все-таки «Оно», при всей огромности темы и изобретательности ее воплощения — весьма камерное явление, и число поклонников фильма даже, по-моему, меньше, чем число любителей Щедрина.

«Замри-умри-воскресни»

Движение истории от прошлого к современности передано через эволюцию технических средств кинематографа — от полустертой хроники к современному цветному изображению. Остроумно? В высшей степени. Но это же и дробит фильм на части, тогда как повествование Щедрина обеспечено единством интонации. Автор всегда здесь, всегда с нами. В «Истории одного города» — главное лицо автор, а не мартиролог уродов-градоначальников. Что касается фильма, то тут мы плывем в потоке изображений, ничем не поддержанных, кроме системы экивоков.

Фердыщенко — Р. Быков последовательно копирует черты Ленина, Сталина, Берия, Хрущева. Бородавкин — Л. Куравлев — Хрущева, Брудастый — О. Табаков — Брежнева, Грустилов — Р. Нахапетов — Горбачева. Угрюм-Бурчеев — Ю. Демич — химерический идиот будущего. В конце концов прилетит некий огненный шар или диск, и наступит финал. И это все? Так много режиссерской изобретательности, веселой, шальной музыки (композитор С. Курехин), актерских выдумок — и такой маленький плоский смысл?

Фантастические гиперболы Щедрина обернулись простыми иллюстрациями, мало что поясняющими, кстати, в нашей истории. Мощное поле Щедрина, в котором только и мыслимы все его образы, не передается с помощью изображения (воскресить эту титаническую и всескрепляющую интонацию удалось, по-моему, одному Солженицыну).

По моим ощущениям, сняв «Нескладуху», «Небывальщину», «Левшу», «Оно», Овчаров прошел какой-то круг взаимоотношений с русским фольклором и рус-

ской литературой и исчерпал их (взаимоотношения то есть, не литературу, конечно).

Не стоит ли ему разомкнуть очерченный круг и не повторять больше себя? Как-то тревожит эта узкая специализация: специалист по всемирным катастрофам, специалист по фольклору... Конечно, рискованно «размыкать круг».

А вдруг?

Вот ведь вторые фильмы режиссеров Огородникова и Тепцова показали, как опасно отказываться от хороших, существенных черт своей творческой индивидуальности во имя Неведомого.

●

Второй фильм Огородникова — изрядное доказательство того, что в благотворной для молодых художников атмосфере «Ленфильма» витают все-таки какие-то яды. «Бумажные глаза Пришвина» — на мой взгляд, произведение такого вот отравленного сознания. Боже, какое титаническое самоуважение наполняет это произведение, какая вера в значительность каждого своего движения, какое презрение к здравому смыслу. А ведь пренебрегать здравым смыслом может только гений; коли его нет — что взамен?

Главный герой фильма, Пришвин, в исполнении А. Романцова (виртуозный, но, по моим наблюдениям, безнадежно искусственный и внутренне неподвижный актер), пытается, живучи в своем 1989 году, понять, что такое жизнь наша советская была в 1949-м. В фильме, снимающемся внутри фильма, он играет энкавэдэшника. По профессии Пришвин — режиссер телевидения. Режиссеры телевидения, какими бы разными они ни были, обладают одной устойчивой константой — исключительно здоровой психикой. Этого трудно не заметить даже при беглом взгляде. Во имя чего личность с этой профессией превращена в какую-то психоделическую марионетку, которая с расширенными от ужаса глазами пытается перевоплотиться в кошмары 1949 года?

Огородников просто отмахнулся от жизни и ее небольших правд, а во имя чего? Ни о 1989, ни о 1949 годах мы ничего нового так и не узнали, кроме набора банальностей вроде того, что в 1989 году большое место в жизни занимало телевидение, а в 1949 году жить было страшненько.

Но, допустим, содержательные задачи и не интересовали режиссера. А возбужден он был задачами чисто эстетическими. Ведь все части фильма сняты в разной стилистике. Эйзенштейн, Феллини, Тарковский, Сокуров, Герман и Муратова узнаются без труда. Не мог же Огородников всерьез снимать, допустим, бабочку в молоке — явно все тут неспроста, уж не пародия ли?

Но для игры стилями в творческом составе режиссера нет самоважнейших компонентов и прежде всего — артистизма. Сюда входят: интуиция, чувство композиции, мера, ритмическая организация, изящество. По моему ощущению, все, чем занялся в «Бумажных глазах» Огородников,— от лукавого. Его творческая личность кажется мне расположенной ближе к ранней Муратовой, чем к позднему Сокурову. У режиссера Огородникова есть симпатичные и драгоценные черты: юмор, некоторая душевная теплота и мягкость, сочувствие к человеку. Это иногда мелькает даже в «Бумажных глазах». Но свое органическое, естественное лицо режиссер заслонил какими-то несусветными и якобы интеллектуальными масками. А мог бы отличные мелодрамы снимать.

Примерно тот же малоестественный выверт творческого развития — у Олега Тепцова.

В 1987 году на фестивале «Молодое кино Ленинграда» была показана дипломная работа Тепцова — фильм «Господин оформитель» (сценарий Ю. Арабова, использованы мотивы рассказа А. Грина «Серый автомобиль». Позднее имя Грина исчезло из титров картины).

Емкий, компактный этюд, обаятельный эскиз, милая «страшная сказка», рассказанная по-бульварному серьезно и по-современному иронично, «Господин оформитель»-1 был удивительно близок по духу своей романтической бедности к Грину. Когда из эскиза Тепцов стал делать картину, то за источник вдохновения взял уже не бульварного Грина,

а Блока, блоковский «Балаганчик», всерьез овеществляя время и место действия фильма (то есть Петербург 1914 года). И... потерял, по-моему, самое дорогое — интонацию, неповторимое сочетание бедности средств с эффектно-аляповатой ироничностью воплощения.

В первом варианте история излагалась демократично — то есть предельно внятно, во втором — скачками, урывками, с множеством отступлений и видений, снятых с пугающей серьезностью. Казалось, будто бульварный роман нам выдают за философский трактат.

Оно, конечно, свое обаяние фильм сохранил даже и во втором варианте, ведь не бездарным режиссером снят. Да и все те, о ком тут речь,— все одарены. По-разному и по-своему. Важно вовремя разгадать суть и характер своего дарования.

На мой взгляд, мистически-философское, ирреально-интеллектуальное — не удел Олега Тепцова. «Посвященный» это прояснил окончательно. «Посвященный» (сценарий Ю. Арабова. Удивительно трудолюбивый человек!) — абстрактно картинный и поразительно мертвый фильм, где и добро и зло присутствуют не как живая сила, а как пятна краски среди прочих пятен. Претенциозность сюжета сравнима разве с его нищетой — искуситель приобщил молодого человека к мировому злу, коготок увяз, и птичка пропала. Притом размеры фильма выдержаны в духе «глобального кино», когда два с половиной часа — не время. Композиции нет вообще — сделано только метафорическое «кольцо»: вначале — смерть лисенка, попавшего в западню, в конце — смерть героя, погибшего в пламени разожженного им злого огня. Теперь, когда на наши головы свалился «Астенический синдром» Муратовой и поставил наконец-то все на свои места, стало ясно, что новые композиционные идеи могут рождаться и в наше время и организовывать даже такой скверный материал, как наша жизнь.

Однако среди абстрактности и мертвенности «Посвященного» попадаются живые пятнышки. Отлично играют отца и мать героя А. Трофимов и Л. Полищук, великолепно, со знанием сути и неподдельным остроумием высмеян мир советского лакейского театра, а эпизод, изображающий представление некоей революционно-холуйской пьесы,— законченная сатирическая миниатюра, делающая честь наблюдательности режиссера.

Стало быть, есть у Тепцова и вкус, и наблюдение, и чувство реальности, и способность к точной и остроумной оценке, к изобретению зримых «формул» своего отношения к житейскому. Но именно эти свойства свои он и оставляет в небрежении, как бы почитая их «низкими» и недостойными серьезного кино.

Как будто и Огородников, и Тепцов, и другие молодые режиссеры «Ленфильма» свободны. Каждый хочет быть сам по себе. Творить, пестовать свою индивидуальность. Но меня не оставляет ощущение, что есть в их фильмах известная нарочитость, словно кому-то они подражают, на кого-то хотят быть похожими, какой-то образ держат в уме. Отсюда и неестественность манеры изложения, и ложная значительность интонаций, и невнимание к собственному дару. Что же это за образ так пленяет их? Чья судьба завораживает?

●

И в творческой атмосфере «Ленфильма», и в его нравственном климате Александр Сокуров играет крупную, может быть, на сегодняшний день — определяющую роль. Потому странно было бы, рассуждая о современном «Ленфильме», умолчать о нем, хотя долгое время я жила под лозунгом «ни слова о Сокурове». Режиссер весьма болезненно относится к любым критическим замечаниям в адрес его картин. Узнав о его реакции на мои скромные соображения по поводу «Дней затмения», я как-то смутилась и меня сильно потянуло к психологическому комфорту, к которому успела привыкнуть в годы застоя.

Однако так нельзя. Если что знаешь — скажи. Посему продолжу. Бескомпромиссность Сокурова и его изрядная работоспособность — черты, влияющие на многих режиссеров «невской волны».

Все они по-своему бескомпромиссны, ибо снимают то кино, какое считают нужным, все стремятся работать, что отрадно, и тип гения прошлых лет — автора полутора эскизов и огромных планов — кажется, уходит в небытие. Даже сам облик Сокурова, по моему ощущению, служит моделью подражания — именно так, строго, печально, скорбно, должен держаться серьезный режиссер. Потому лицо режиссера «невской волны», за редчайшим исключением — это лицо без улыбки. Да и мыслимое ли это дело — улыбаться, коли снимаешь фильм о грядущей катастрофе, с которой бесполезно бороться, о мировом зле, о мистических рандеву в подпольях нашей жизни и т. д. и т. п.

Всегда печальный, всегда недовольный — сужу по многочисленным выступлениям по ТВ — Сокуров есть идеальное лицо современного серьезного кино (в понимании Ст. Говорухина). Он — символ творческой свободы. За ним следуют ученики, ему подражают. Да, это очевидно: он смелее всех. Новая картина Сокурова «Спаси и сохрани» (в сценарии Ю. Арабова сохранены некоторые сюжетные мотивы «Госпожи Бовари» Флобера) — квинтэссенция смелости нового советского киноискусства.

На роль Женщины Сокуров пригласил непрофессиональную актрису, иностранку Сесиль Зервудаки, приближающуюся, как мне показалось, к постбальзаковскому возрасту. Худощавая, с резкими чертами лица и тела, она, однако, не лишена весьма своеобразного ядовитого обаяния. «Спаси и сохрани» — уникальный манифест явления, которое я условно называю «физиологической духовностью». Ибо Женщина в этом фильме, как видно, не имитированно-реальная женщина со своей историей, а некая Душа, и ее история — это история Души.

Судя по сильному лиризму фильма, эта Душа автору в высшей степени небезразлична.

Душа последовательно отдается трем мужчинам явно животного происхождения (лица двух любовников будут показаны смутно, как малозначащие детали). Их толстые белые ягодицы (почему-то с явно выраженной границей загара) будут сильно придавливать ее хрупкую плоть. Получив что-то от этого мучительного процесса, любовники оставляют, бросают истомленную Душу на попечение бедного, глупого Мужа (эта роль — в отличие от всех предыдущих ролей во всех предыдущих фильмах Сокурова — хорошо сыграна, в традиционном смысле слова, Робертом Ваапом. В этом есть своя точность, поскольку Муж — «персть земная» — должен быть вот так обыкновенно, по-человечески хорошо сыгран. Согласимся, что Душу играть невозможно — Зервудаки и не играет ничего). Нереальность происходящего подчеркивается смещением пропорций: не однажды мы увидим огромную Женщину на фоне крошечного городка, который — мы это понимаем — есть не что иное, как декорация к истории Души.

На том основании, что на свете не так много зрителей, способных выдержать это трехчасовое представление, не стоит отказывать фильму в каком-то смысле.

На свой лад там все увязано. Отчего женщина имеет столь химерический облик? Да оттого, что, сними Сокуров красотку, все происходящее имело бы свой собственный, эротический смысл. А тут и обнажение — не обнажение, и половой акт — не половой акт. По моей трактовке — попытка выразить мучительное отвращение автора к жизни.

Я смотрела фильм в непрекращающемся изумлении. Я не знаю, что это такое — анекдот или шедевр. Одно ясно: подражать этому бессмысленно. После такой смелости и такой свободы мне уже не нужны ни товарищ Икс, ни товарищ Игрек с их затянувшимся ученичеством. Сокуров исчерпывает потребность в кино такого рода. Его продуктивность — примерно полтора фильма в год — делает излишним путь подражания ему. Тем более, подражают тому, что он уже оставил — так, «Посвященный» — это, по-моему, «Дни затмения» по-тепцовски, тогда как Сокуров ускользнул куда-то совсем в другую сторону... Станут молодые режиссеры «опровергать» «Спаси и сохрани» — а Сокуров опять преподнесет им сюрприз.

Что касается намеченного вначале

разговора о «мастерстве», то обращаю внимание на один эпизод фильма «Спаси и сохрани». Героиня встречается с любовником в католическом соборе. Уходя, прилежно, по-католически крестится. Следующий за ней любовник, однако, осеняет себя крестным знамением размашисто, по-православному, справа налево, тремя перстами.

С точки зрения законов мастерства — элементарная небрежность. Но с высот новой творческой свободы — широкое поле для интеллектуальных трактовок. Можно, к примеру, связать это с картой Москвы, которую зачем-то приобретает героиня, и потолковать о связи сокуровских концепций физиологической духовности с экуменическим движением. Все можно, поскольку нет никаких преград. А вдруг это вообще важный символ, специально поставленный автором фильма,— перекреститься по-православному в католическом соборе?

Фильм «Спаси и сохрани» навел меня еще на одно соображение, точнее, предположение, гипотезу, доказать которую весьма трудно.

Любителю кино фильм доставляет определенное удовольствие тем, как он снят С. Юриздицким. Мягкие, какие-то чарующие движения камеры обеспечивают этому, по-моему, мало продуманному композиционно фильму свои ритмы, снимают неестественность происходящего, очерчивают мир фильма. Можно, конечно, сказать, что Юриздицкий точно выполнил те задачи, которые ставил Сокуров, и опровергнуть это невозможно. В кино труд режиссера и оператора почти нерасчленим.

Но вот в чем дело. В «глобальном кино» Петроградской стороны все чаще я замечаю определенное противоречие между тем, как снято, и тем, что снято. Будто операторы наилучшим образом снимают то, что им предлагают снимать, и получается чрезвычайно любопытное явление — некая сама-по-себе-изобразительность, длящаяся и тогда, когда происходящее не вызывает ни чувств, ни мыслей.

Вернемся к «Посетителю музея». В этом фильме есть места, вызывающие и мысли, и чувства, но их немного. Это как бы островки, точечки, окруженные изрядным количеством воды. Но и «островки» и «вода» — все равномерно внешне выразительно в работе оператора Н. Покопцева. Эта равномерность даже как-то пугает. Создается впечатление, что многие операторы «Ленфильма» так хороши и профессионально образованы, что могут сотворить произведение, не имеющее никакого отношения к миру содержательных понятий и чувственных реакций, но относящееся по виду к кинематографу. Ведь «глобальное кино», что ни говори,— это именно кино, а не снятый на пленку театр, не радиопьеса, не иллюстрация к какой-либо морали. Неужто, созерцая «Посвященного» или «Спаси и сохрани», нам следует вовсе отрешиться от пошлых восклицаний типа «а что это? а к чему это? а зачем это?» и погрузиться в мир самодостаточных красивых изображений, как в воду?

•

«Караул» — по существу рождение режиссера Александра Рогожкина; его предыдущие фильмы не привлекли большого внимания зрителя и критики. С точки зрения творческого роста — большая победа; фильм интересен и несколько выпадает из общей картины «глобального кино», все-таки рядом черт соотносясь с ним.

Материал и сюжет фильма — наиконкретнейшие, из гущи жизни, особенно сюжет, ассоциирующийся у зрителя с судьбой солдата Артура Сакалаускаса, застрелившего своих мучителей, превысившего меру защиты, если выражаться языком судебного протокола.

В многочисленных интервью Рогожкин о том и толкует — конвойные войска, нравственная деградация, система, проклятая система. Стало быть, антиармейский, антисоветский фильм?

Однако фильм уже живет сам по себе, независимо от мнений его постановщика. И в художественном результате произошла, на мой взгляд, смена значений.

В фильме «Караул» я вижу противоречие между темой и стилистикой. Те-

ма взывает к широкомасштабному боевику, ибо она касается судеб миллионов, затрагивает основы сегодняшней жизни. Такой фильм предполагает полную жанровую внятность, которую режиссер сделал предметом истребления.

Маленький, тесный, переполненный кадр: имитированно-жизненная невнятица лиц и речей (не слышно около трети текста, не запоминается большинство персонажей, за исключением двух-трех); импульсивное течение действия взамен подразумевающегося точного расчета (как сказал один зритель: когда этот парень стреляет, я сам должен стрелять вместе с ним, мой гнев должен достичь примерно того же градуса, что и гнев героя). Жанра нет — но что-то ведь есть, своеобразное и довольно сильное впечатление фильм производит.

То, что в «Карауле» изображен мир армии, советский мир, мы, конечно, знаем, но это рациональное, не чувственное знание. А непосредственно мы видим лишь одно — мужской мир. Вот они скопились, сгрудились в кучу — «настоящие мужчины», чья настоящесть определяется готовностью к насилию и убийству. В этом зверском мире всегда будут палачи и жертвы; система, проклятая система — всего лишь катализатор процессов озверения, но отнюдь не причина: они везде такие, требуются столетия размягчающего влияния, чтоб их зверскую натуру покрыл легкий пушок гуманизации.

И понятно тогда, отчего их лиц не разобрать — все они на одно лицо, то есть на одну морду. И точно помещено на этом фоне нежное, почти девичье, личико героя. И предфинальная сцена, когда вопреки всякой логике в последние минуты жизни мы видим героя в бане, где его окружают «настоящие мужчины» в мирном, не агрессивном состоянии: благодушно попивают пивко, парятся, зверские их лица размягчены, разглажены — художественно необходима.

Антимужской фильм?! Разумеется, так можно сказать в шутку. Просто от близлежащих, поверхностных объяснений режиссер в художественном итоге ушел и пришел к своего рода глобальности (глобален сам объект критики и отрицания) — правда, к глобальности, надо заметить, на фоне «ленфильмовских» картин 1989 года (и не только «ленфильмовских» и не одного 1989 года) — довольно оригинальной.

Человека забыли... Наше «глобальное кино» — оно как бы все о человеке, в защиту его даже. Но человек-то там в небрежении, маленький винтик грандиозных построений.

Я ничего не имела бы против «глобального кино» — ладно, блюдо в числе других блюд — но оно сверхъестественно заразительно и стремится завоевать как можно большее пространство.

Будто соревнование между режиссерами идет: кто всех философичнее, грандиознее? «Глобальное кино» отбивает хлеб у зрительского кинематографа. Есть, например, на «Ленфильме» режиссер Э. Ясан. В числе прочих его достоинств — картина «Прости» по сценарию В. Мережко с Н. Андрейченко в главной роли. При всей иронии к убогой морали этой картины я ее досмотрела до конца. И вдруг Ясан произвел монументальное полотно под названием «Нечистая сила» — длиннющую и скучнейшую сказку-притчу о прошлом и настоящем русской земли... Прекрасный в своем роде режиссер Игорь Масленников снял «Продление рода» — вещь унылую, «философическую»...

Но, конечно, «глобальное кино» — это не весь «Ленфильм». Есть отважный борец за свободу юмора Юрий Мамин; серьезно и тщательно работает с актерами Виктор Бутурлин, давая им, наконец-то, настоящие человеческие роли; что-то неожиданное явно таит в себе мягкая, симпатичная творческая личность Виктора Аристова. Недавно состоялась премьера первого фильма Виталия Каневского «Замри-умри-воскресни» — скромная и печальная история о мальчике из дальневосточного города Сучана. В том грустном, бережном внимании к человеку, что выказывает этот фильм, по-моему, больше точек соприкосновения с традициями «ленинградской школы», чем в мертвенной выразительности иных «глобальных» наших картин.

П. Шепотинник

Короткий фильм об убийстве

> Мне было до такой степени стыдно, что, не зная, куда посмотреть, как будто я уличен в самом постыдном поступке, я опустил глаза и поторопился уйти домой.
>
> *Лев Толстой. После бала*

Фильм А. Рогожкина «Караул» странно смонтирован. Кадры не подсекают друг друга, а словно вплавляются один в другой. Там и так особо не разойдешься — купе в четыре койки, коридор, тамбур, решетки на окнах — а экран еще больше уплотняет эту скученность, сбитость пространства, отведенного героям картины, воинам внутренних войск, конвоирам.

ВВ, малиновые погоны. По армейскому опыту знаю, что вэвэшники зачастую припрятывали на случай увольнения и тем более в преддверии демобилизации шинели и кители с погонами черными (связь, артиллерия и т. д.), дабы отбывшие срок или амнистированные не распознали в спешащем домой солдате того, кто их не так давно охранял. Вынужден был охранять. Священный долг.

Итак, фильм А. Рогожкина о внутренних войсках, о ВВ, о конвое. Звездами кино некогда были ММ, ББ, а теперь вот и ВВ.

Предмет фильма я бы уподобил сердцевине матрешки, с одной лишь разницей, что все матрешки от мала до велика одинаково нарядны. В армии не так. Какой-нибудь парад на Красной площади так и сияет блеском по Интервидению, попадая в антисоветские сериалы в качестве доказательства советской угрозы. То же самое в уменьшенном и растиражированном виде на плацу провинциальной, затерянной в лесах учебки,— зрелище пожиже, это уже отчаянные попытки имитировать пышный официоз. А самая-то маленькая клеточка, молекула армии и вовсе лишена какой бы то ни было привлекательности, но именно она-то и есть ее, армии, первооснова: тумбочка, коечка, которую надо заправлять при помощи перевернутой табуретки; очко, которое надо драить под надзором сержанта, и — все два, а то и три года — ты слит с людьми, со взводом, нос к носу, бок о бок, впритирку.

Армия — *это другие*.

И вот это пространство надо обживать, как-то в нем устраиваться, другого тебе никто не предоставит. Когда-то потом оно разомкнется, отпустит на волю — через полтора года, через год, через сто дней, наконец.

Для героев «Караула» уже не будет такого *свободного* пространства. Они так и не покинут пределы этой «молекулы», рассмотренной в фильме словно под микроскопом. Их убьет рядовой Иверень.

Почему?

Потому что пистолет Макарова — опасное оружие. Из него можно выстрелить. И убить.

Рогожкин и отвечает и не отвечает на этот вопрос — «почему?» Он менее всего судья, он свидетель. Закон, превращающий убийцу Иверень в фигуру трагическую, в фильме присутствует, ведь сам факт убийства мысленно выстраивает вокруг фигуры Иверень целый хор обвинителей, и наказание последует незамедлительно, сухая юридическая истина где-то там, каким-то невидимым крылом коснется всей этой кровоточащей истории и, как может, расставит все на свои места.

«Караул»
Сценарий И. Лощилина. Режиссер А. Рогожкин. Оператор В. Мартынов. Художник А. Загоскин. Звукооператор Н. Астахов. «Ленфильм», т/о «Ладога». 1989.

«Караул»

Но одновременно перед нами откроется и то, что не укладывается в столбцы мудрых законодательств, в которых, надо полагать, обрела логическую стройность эта история. Тут не до стройности, тут — *черновик*.

Нас хотят поставить лоб в лоб с этим самым взводом конвоиров, заткнуть в купе-кубрик, где армейские отношения существуют в наиболее чистом и *органичном* для них виде, погрузить в их непролазную трясину.

Неспроста «дед» Ибрагимов кричит нахохлившемуся от еще пока тихого гнева Иверею, что и сам когда-то тоже прошел через всякое разное, вытвердив, что он не рядовой, а «салабон», да к тому же еще и «чурка».

Ибрагимов, сам, естественно, о том не подозревая, декларирует логику здешнего миропорядка. *Своего рода* логику. Ибрагимов, Мазур, Жохин, Корченюк упрощены до такой степени, которая позволяет им эту логику усвоить, внедрить в свой состоящий из тумбочек и коечек быт. Ибрагимову вторит Мазур: «На нас, «дедах», вся армия держится!..»

И тот и другой — вполне красноречивые адвокаты этой логики. Логики несвободы.

В «Карауле» есть сцена, в которой «салабон» Хлустов изображает телевизионного ведущего в программе, посвященной близкой демобилизации тех, для кого он все это исполняет: «дедов». Он вдохновенно фальшивит битловскую песню «Yesterday», в которую добавляет изрядную порцию англоподобной отсебятины. Здесь разворачивается, несмотря на всю его видимую комичность, чрезвычайно важное действо: на таком армейском уровне доморощенно эстетизи-

руется основной предмет поклонения всех без исключения солдат — ДМБ.

ДМБ — магическое слово, которое можно увидеть на ремнях, тумбочках, заборах, стенах туалетов, скамейках, табуретках, фуражках, кителях, футлярах перочинных ножей... магическое, вожделенное, сладкое слово — не свобода, а ДМБ. Дембель!

Дембель — религия срочнослужащего.

Тяга к ДМБ — двигатель службы.

Зависимость от ДМБ — основополагающий принцип иерархии в СА. С первой же секунды люди, оказавшиеся за КПП, делятся на тех, у кого ДМБ — соответственно — через год, полтора, два. Ценность человека обратно пропорциональна остаточному сроку службы[1].

Вот, собственно, и вся философия. Не ахти какая хитрая, и Рогожкин этого не скрывает. Кстати, когда он пытается выйти за рамки блестяще удающегося ему бытописательства, то сразу проигрывает: скажем, весьма манерно выглядит сцена с Христом в снегу как уподобление испытывающему «бездну унижений» Иверeню. Христу Иверень мог бы, наверное, и позавидовать.

Фильм А. Рогожкина «Караул» — о том, как у человека, у которого по долгу службы на время отнимают дом, близких, любимых, одежду, вещи,— словом, почти все, остается тем не менее лишь одно, малое, что порой бывает трудно разменять, опорочить,— честь. Категория, надо сказать, трудноуловимая, ускользающая из-под пальцев.

Это самое драматичное в фильме: как Иверень не без помощи своей мрачноватой интеллигентно-прибалтийской иронии лавирует между циничными просьбами старослужащих.

«Это вы точно заметили, товарищ сержант, что здесь армия, а я рядовой»,— говорит Иверень.

Надо сказать, что старослужащие прекрасно чуют силу этого внутреннего презрения, которое выдает себя в отрешенном, мутновато-обессиленном взгляде Иверeня, и их целью и становится размять эту сердцевину, сохраняющую в Иверене Иверeня, выковырнуть ее, потому что они усвоили: извлеки ее оттуда, как семечко из плода, и все: человек сдастся, сникнет, войдет в обойму, перестанет быть человеком, станет «личным составом».

Система такого подавления, в девяносто девяти процентах случаев работающего безотказно, унаследована нашей армией в чуть облагороженном, подретушированном виде от сталинских лагерей, и действует она очень уверенно — многолико, многоступенчато.

Язык. О, этот армейский язык! Вот раздолье-то семиотикам, так любящим «знаковость»! Сколько можно было бы привести примеров абсолютного отсутствия нематерных слов при абсолютном присутствии вполне конкретного смысла в том или ином армейском выражении!

Рогожкину, правда, приходится прибегать к спасительным эвфемизмам, иначе его картину ждала бы судьба гораздо более горестная, чем участь «Астенического синдрома», в котором авторы лишь однажды позволили себе матерную резкость... Герои «Караула» худо-бедно все же говорят на русском языке, но на таком, который несвободен, зажат в вызубренных, напоминающих зазеркальную тарабарщину полууставных, полублатных формулировках. «Воин, вы не поняли вопроса». (Это Иверeню-то — на «вы»!!) «Почему не по форме одеты?» (А сам — в неуставных подштанниках.) «Команды «отставить» не было»...

И т. д.

Помните бессмертную фразу у Германа из «Лапшина», с которым «Караул» связывает безусловное эстетическое родство: «Передай своему начальнику, что я сделал тебе замечание»? Вот откуда вся эта советизированная, не слыханная Далем и Набоковым лексическая армейщина.

[1] Боюсь, что вряд ли кто-нибудь из почтенных зрителей западноберлинского фестиваля, где демонстрировался «Караул», взял в толк, почему в одном из кадров фильма Жохин кормит Хлустова кусочками... портновского сантиметра. Очень просто: когда до конца службы остается сто дней, в ларьке «Военторга» покупают «сантиметр», а затем скармливают его по «днямлоскуткам» новобранцам, ритуализируя приближение влекомой свободы. Такое случается, конечно, не повсеместно. Но случается.

Говорить на нормальном русском языке без мата в армии — подвиг, некое интеллигентское извращение, вроде насморка или подписки на Бунина. Потому что каждое слово, произнесенное Иверенем *не на их языке,* — уже оскорбление для Мазура и его развеселой компании.

Кстати, мат — это еще и компенсация санкционированного государством отсутствия свободы. Это — вульгаризированное выражение свободы. Владение матом — высшая степень обладания этой свободой.

Своего рода свободой. Такой свободой, которая торжествует в поведении старослужащих из «Караула» только потому, что демонстративно отнимается у новобранцев — у Иверень, у Хлустова. Последнего заставляют пролепетать оскорбления в адрес жены, после чего он неумело пытается покончить с собой.

Однако парадокс заключается в том, что Иверень внутренне свободен и без всевозможных блатных дедовских атрибутов, и «деды» чуют это за версту. Они ревнуют его свободу, их тошнит от его недоступности при внешней меланхоличной сдержанности, даже покладистости, в которой есть своего рода вызов: «Есть, товарищ сержант», «Так точно, товарищ сержант».

У Иверень все эти «так точно» звучат вовсе не обязательно как «да», это порой скрытое «нет», даже более того: «прочь», «сгинь», но только не «да». Это-то и сыплет им соль на раны, злит их, в первую очередь Мазура.

Вряд ли кто из нас выделил бы из толпы на гражданке этого субтильного, с малодушным, сипло-хрипловатым голосом подростка, смазливого, с бегающими глазками, не без артистизма. Здесь Мазур (А. Полуян) пригодился очень кстати, дожидаясь полутора лет, чтобы вот так, без видимой силы, обаяния и ума стать повелителем. Он мгновенно просекает в Иверене скрытую мятежность и всячески пытается, актерствуя, ее подогреть на удовольствие личному составу. Именно он, думаю, режиссер всех изобретательных измывательств над новобранцами, передающихся по наследству из одного призыва в другой — вроде отдачи чести на корточках до полного изнеможения. Он своего рода утонченная натура и потому получает наслаждение от бессилия ненависти, все больше и больше овладевающей Иверенем. Из купе змеевидно вылезает Мазур, он еще слова не вымолвил, но поле намагничено тревогой, чем-то постыдным, унизительным.

Понимаешь, близится недоброе. «Something wrong», «самсинг рон», как поет незадачливый Хлустов в «телепередаче» про ДМБ. «Самсинг рон», стремление подчинить себе человека, приравнять его к себе, сделать нормальным для него абсолютное отсутствие какой бы то ни было нравственной нормы.

Потом в передаче «Служу Советскому Союзу» молодцеватые офицеры назовут это «жизненным опытом».

Потом этот «жизненный опыт» может быть не без усилий навязан и гражданскому населению, спасающемуся от танков в Тбилиси.

Чтоб служба медом не казалась.

Это «самсинг рон», кстати говоря, великолепно уживается со значками «Отличник Советской Армии», «Гвардеец» и прочими нехитрыми в наш мирный век регалиями военнослужащих-срочников. Одно другому не мешает.

Не мешает близящейся трагедии и старший прапорщик Гавриил Александрович (А. Булдаков), не вполне ясная мне, кстати сказать, фигура. Его романтическая отрешенность со слушанием Моцарта и писанием исповедальных романов а ля Шукшин как-то мало вяжется с криминогенной напряженностью, переданной в кадре. Приливы филофонической страсти в двух шагах от заключенных, смиренно несущих мочу в полиэтиленовых пакетиках на пути к параше?.. Контраст чересчур разительный, чтобы быть правдоподобным. Гавриил Александрович никак не включается в трагическую охоту за Иверенем — ни как провокатор, ни как судья, ни как равнодушный созерцатель, что маловероятно, ибо по отрывочным наблюдениям он вроде бы мужик неплохой. Мир казармы, да еще и стерегущей криминалов, не так маломощен, чтобы не включить его в свое нравственное поле. Было бы че-

ресчур просто объяснить трагедию Иверея полнейшим попустительством таких, как этот бедолага старший прапорщик, смешно пародирующий Брежнева.

Само же подразделение — как на подбор — выверено А. Рогожкиным психологически безукоризненно, роли распределены как во МХАТе: грозно-тихий флегматик Ибрагимов, паяц Мазур, брутальный Корченюк, конфликтная фигура — Жохин[2].

Любопытный герой. Он как бы несет на себе вериги дедовщины уже без видимого удовольствия, все эти игры ему как бы уже не к лицу, он осторожничает, поскольку его «сверхзадача» — вытравить понемногу из себя въевшееся в плоть растворенное насилие, он пытается мысленно приготовить себя к будущей гражданке, рано или поздно потребующей от него избавления от армейщины. Возможно, он мог бы предотвратить трагедию, но закон казармы напоследок, за несколько дней до ДМБ («Последний конвой!») втягивает Жохина сначала в общий блуд с подвернувшейся проституткой, в пьянку и издевательства над Хлустовым, против которых восстал, вооружившись пистолетом, Иверень.

Но и ему не удалось избежать расправы Иверея.

Под несмолкаемый скрежет вагона, сопровождающий, как заигранная пластинка, течение фильма, произойдет страшное: обезумев, Иверень убивает всех: и Мазура, и Корченюка, и Жохина. Жизнь, обесценившись, сорвалась с орбит, игра в недолюдей обернулась «гибелью всерьез», достигла своего экстремистского апогея.

Он, Иверень, *убил*. Теперь он уравнен с другой свободой, не той, что обещана государством через два года, а той, что вдруг резко наступила с холодящей, знобящей внезапностью, с той свободой, о которой его просили заключенные, оцепенело наблюдавшие за кровавой расправой.

Потом убьют и Иверея.

Рогожкин точно передаст эту сыровато-зябкую смертоносность ненужной «гражданки», когда Иверень бесцельно мечется по городу, как кошка, впервые, оказавшаяся на улице, одурманенная незнакомыми запахами.

Каждый шаг, который он делает, куда бы он ни ступил, ведет его к смерти.

Он упадет на каком-то из пустынных, как в войну, вестибюлей полночного вокзала, дважды подхваченный рапидом камеры, умрет с резким криком, последним свободным, бессмысленным, безотчетным криком.

Умрет совсем не романтично, не так, как Христос, волей режиссера привидевшийся ему, а — грубо, жестко, бездарно. Упадет как бревно, как предмет, как ненужная, выброшенная, списанная государством за ненадобностью, вышедшая из игры вещь.

Сначала Иверея принудили к убийству.

Потом он убил тех, кто это сделал.

Потом убили его, убийцу.

Не убий.

[2] Никак не могу согласиться с (всегда) столь же блистательной, сколь и (иногда) неточной Т. Москвиной, утверждающей, что все здесь «на одно лицо». Вот уж чего нет, того нет. И не так-то они все просты в своей брутальности. В фильме кроме драматизма сюжетного, линейного, есть еще и драма победы «естественного отбора» человеческих свойств каждого из героев, осуществляемого в СА. В повадках конвоиров, и это очень точно дает почувствовать А. Рогожкин, то и дело мерцают и взбалмошная ребячливость, и чувство юмора, и здоровая практичность, и армейский «профессионализм», но все это — у каждого по-разному — словно разъедено аморализмом вседозволенности, мелкой тирании над ближним.

Андрей Шемякин

Про что кино?

Был черен стол речилища
Тень речевая кулака
И самора самогуда
Ревет и воет и хохочет.

В. Хлебников

...Свобода —
это когда забываешь отчество у тирана.

И. Бродский

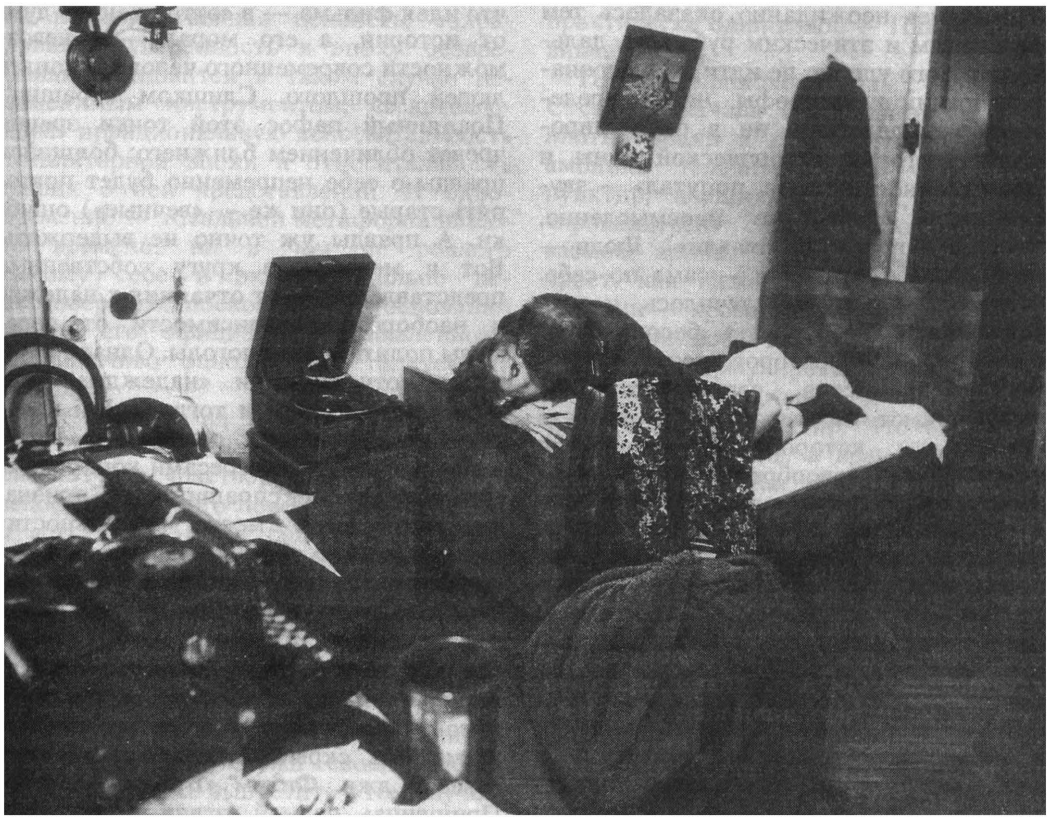
Как и следовало ожидать, второй фильм Валерия Огородникова «Бумажные глаза Пришвина» возродил спасательную критическую формулу периода безвременья — «талантливо, но...». При этом «талантливо» относилось более к самому режиссеру, нежели к его детищу,— последнему достались многочисленные «но»: по части эстетики (вкус), философии истории (не видит в ней смысла — одни лишь мифы), культуры (лупит почем зря невинных классиков, используя их монтажные принципы — стало быть, зубки прорезались, а кормилицу — вон) и, наконец, морали (непонимание христианства и пресловутая «эротическая сцена» в начале ленты). Что остается? В оригинальности фильму почти отказано, да он и впрямь цитатен. И вот все упирается в проблему исповедальности автора, и критик, словно следователь на допросе, выверяет — искренен Огородников или ваньку валяет, морочит честных людей. Вспомним же известное французское высказывание «Хорошие чувства делают плохую литературу» — и похороним картину с почестями, тем более что и сам творец, кажется, не слишком ею дорожит, считая лишь набросками к будущей (когда-то она появится?) ленте...

...Но как-то не хочется это делать. И упреки отметать с порога не хочется — в них сфокусированы представления о том, какой фильм должен был бы появиться, чтобы соответствовать жажде чуда, утолить тоску по шедевру, в котором смысл был бы неотделим от гармонии формы. И (тут я уже защищаюсь от обидчивых режиссеров, к коим Огородников, правда, не относится — он завидно самокритичен) критика вправе соизмерять достигнутый результат с уже утвердившимися художественными критериями — надо же знать, от чего отталкиваешься и куда идешь.

Если бы только еще и опоры не рушились под ногами. Это с одной стороны. А с другой — чем раскованней чувствует себя в подобной ситуации художник, тем ощутимей давление продолжающейся несвободы, и теперь уже не столько извне, сколько изнутри, в сфере художественного сознания, ибо штампы, лозунги, блоки суть по-прежнему факты нашего до предела заидеологизированного бытия. И они тоже нуждаются в осмыслении. В том числе и средствами искусства.

Скажем, одна из самых популярных нынче идей, взятая в «Бумажных глазах Пришвина» в качестве сюжетной конструкции,— идея обретения подлинно исторического сознания в противовес сознанию мифологическому, поскольку несвобода связывается с господством официально творимой квазиисторической мифологии. Но как защищается массовое сознание? Творит собствен-

«Бумажные глаза Пришвина»
Автор сценария и режиссер В. Огородников. Оператор В. Миронов. Художник В. Иванов. Композитор Э. Денисов. Звукооператор А. Гасан-Заде. «Ленфильм», 1989.



«Бумажные глаза Пришвина»

ную мифологию. Такова расплата за годы официальной лжи, породившей комплекс неверия любым фактам и любым концепциям. Миф оказывается спасительным для тех, чье сознание неуязвимо для тарана истории — а где в самом деле гарантии, что «факты» не станут строительным материалом для официальной же мифологии, только уже в новой редакции? Так что пока не факты (уже без кавычек), а знаки и символы правят бал в нашем кино. В них доверчивое и агрессивное массовое сознание видит уже готовый — и потому кажущийся надежным — смысл того, что «произошло» — хотя бы в 30—50-е годы. Прошлое остается пусть ужасным, но все равно великим и поучительным. Грандиозность цифр убиенных продолжает подавлять воображение — но и питать его. И поди теперь отличи официальную мифологию от мифологии массового сознания, с одной стороны, и от исторической истины — с другой, если истина намертво сплавлена со смыслом государственного строительства. И поди заодно разбери, где твое место в этой карусели, какова уготовленная тебе, неповторимому, роль в продолжающемся театральном действе, все более отчетливо приобретающем по-новому кровавый оттенок.

Что остается искусству, как не исследовать процесс (а не только результат) нашего мышления в связи и по поводу истории, коль скоро сознание большинства сограждан еще не живет в ней, еще продолжает оставаться отчужденным от ее истинной сложности? Но бросившись с Огородниковым в поток, не упустим из виду берега:

«Покаяние» неожиданно оказалось тем смысловым и этическим рубежом, дальше которого удобно не идти ни в осознании причин катастрофы, ни в определении ее следствий, ни в формулировании категорий исторической вины и ответственности. «Бес попутал» — звучит ныне столь же неосмысленно, сколь и «враги помешали». Люди — сами по себе, трагедия — сама по себе. Будто и не с ними случилось, и уже опять ищут не беса, а бесов — врагов нации: кооператоров, партбюрократов, экстремистов, сепаратистов. И раскручивают маховик борьбы, то есть насилия, с которого и начинается превращение новообретенной свободы в свою противоположность.

Истинный предмет картины Огородникова, думается мне,— это процесс нашего приобщения к истории, нашего «вхождения» в нее, понимаемый как процесс личностной идентификации, самоотождествления с палачами и жертвами эпохи Большого террора на его излете. И одновременно — авторской рефлексии по поводу парадоксов и сложностей этого процесса. Первый из них — вопрос познания реальности — отделяется от вопроса о ее смысле, когда нужен диагноз болезни, а не проповедь о необходимости исцелиться — всем и разом. Режиссер определяет нынешний этап нашего вхождения в историю с точки зрения психотерапевта, видящего не «факты», а симптомы клиники неврозов (по его собственному определению). По ходу просмотра, считает он, человек должен почувствовать себя гораздо здоровее и полноценнее — именно потому, что вся неврастения выплеснулась на экран.

Критика же переадресовала призыв исцелиться самому режиссеру, не поняв, что фильм есть проекция сознания главного героя, а не исключительно авторский монолог режиссера Огородникова устами его героя Павла Пришвина в роли альтер эго.

Вывод прост: личность и хотела бы ощутить себя субъектом истории, да не получается, кругом одни отражения, как в комнате с зеркалами. В нашей критике уже высказывалась мысль о том, что идея фильма — в «отторжении» духа от истории, а его мораль — в невозможности современного человека понять людей прошлого. Слишком страшно[1]. Покаянный пафос этой точки зрения чреват обличением ближнего: боящийся правды о себе непременно будет повторять старые (они же — «вечные») ошибки. А правды уж точно не выдержать. Вот и мечемся в кругу собственных представлений — от отчаяния к надежде и наоборот, в зависимости от перемены политической погоды. Однако категории «отчаяния» и «надежды», увы, уместны лишь там и тогда, где и когда устремления власти совпадают — хотя бы отчасти! — с интересами конкретных граждан. Но где, спрашивается, признаки того, что место «реальности» идеологических фикций начинает замещаться реалиями естественного человеческого бытия, а не утопическим самоутверждением отчужденного от людей Государства? В такой общественной ситуации вряд ли плодотворно толковать о том, что история, дескать, непознаваема или скрыта от нас за плотной завесой лжи. Фильм «Бумажные глаза Пришвина», на мой взгляд, не является ни банальностью, ни пораженчеством. Вопрос в другом: существуют ли объективные предпосылки неангажированного знания об истории, когда проверяется не способность субъекта к акту познания, а реальность?

Сразу же оговорюсь — вопрос о познании связан не с мыслительным процессом как процессом логически ответственного и связного «суждения о...». Искусство уже давно определило тоталитарную логику как глубоко иррациональную[2], поэтому формы познания неизбежно выходят за пределы, обозначенные возможностями умопостижения. Искусство, кажется, едва

[1] См. иронично-набатную рецензию Л. Аннинского «По исчезновении Сталина» («Советский экран», 1990, № 4) — одно не мешает другому, скепсис — пафосу.

[2] Сравните версию Оруэлла с версией Кестлера — последняя разрабатывает вариант логического самообмана, но из множества их как раз и создается иррациональная реальность тоталитарного режима.

ли не единственная ценность, сохранявшая суверенность в эпоху безвременья, становится в таком случае незаменимым инструментом, «вскрывающим» иррациональную действительность тоталитарной эпохи и относительность наших о ней представлений. И одновременно — тотальной метафорой нашего времени, ни в чем не равного самому себе и экзистенциально недостоверного, поскольку нет оснований верить его официально объявленному и навязчиво однолинейно толкуемому смыслу.

Вот почему, на мой взгляд, сюжетная ситуация ленты помимо воли рассказчика «растворяется» в процессе непосредственного повествования. А это и есть кино. Ее и снимают поначалу в естественном интерьере — режиссер Марков, с умыслом именуемый Константином Сергеевичем (ему Огородников «отдал» свою куртку, бытовые привычки и режиссерские навыки), делает жестокую мелодраму под названием «93-й год». Есть суть: капитан ГПУ ведет дело мужа своей любовницы и готов его выпустить в том случае, если она будет принадлежать ему, капитану, безраздельно. Исполнитель же главной роли, актер Павел Пришвин — одновременно сценарист картины и вправе «придумывать» по ходу съемки. Но фильм уже живет по своим законам. А кроме того, герой начинает самостоятельно, в качестве режиссера телевидения, вести расследование по делу, названному «Бумажные глаза Пришвина», надеясь узнать правду о человеческих судьбах людей — пионеров отечественного телевидения, рискнувших в 1949-м (!) году пошутить в прямом эфире и за то поплатившихся.

Казалось бы, намечается оппозиция кино игрового — как «выдумки», «условности», и кино документального — как «истины» и «достоверности», и — шире — павильонного ретрокино конца 80-х и прямого эфира на рубеже 40—50-х. Но оппозиция снята уже на уровне персонажей. Все— свидетели, и все — участники кинотелевизионного действа, и даже их голоса, включая голос фарсового Эйзенштейна, суть практически один голос — Павла Пришвина.

То же происходит и с фабулой. С самого начала Пришвин-актер столь плотно впаян в кинодействие, что его амбиции телевизионщика — это лишь пунктир, внешняя зацепка, чтобы не «провалиться» совсем в то «непознаваемое» время. Режиссер Костя не так прост, как кажется, идея его фильма: «Сталин — кровавый палач русского народа» при всей дубовости и односторонности формулировки дает неискаженные контуры мира и нормальный нравственный ориентир. Что бы ни говорили сталинисты, а время было бесчеловечное. Ну так восстановим в правах общечеловеческую мораль, назовем палача — палачом, жертву — жертвой, уложим этот однозначный вывод в жанровый канон, не допускающий полутонов и оттенков — разве это так мало?

Фильм начинается прямо со сцены совращения жертвы палачом, и пока идут титры, мы видим лихую «постельную сцену», и только потом выясняется, что это кино в кино.

Но сразу выясняется, что в эпизодах съемок фильма мотив прогрессирующей «вовлеченности» Пришвина в то время, его готовности продолжить роль в жизнь за кадром столь же существен, как и момент режиссерской самоиронии. И иронии по поводу потенциальных критиков фильма. Таковы реплики о «простенькой коллизии» и «сложном сценарии» у Пришвина или шуточки типа «Годар умер бы от зависти» у Кости, а также его же ц. у.: «Помнишь, как у Висконти в «Гибели богов»? Вот так и играй» или «Это не брак, это эстетика!» И хронику первым врезает он, а не Пришвин — надо, чтобы было «похоже». Словом, «искусство» узурпировало все пространство, утилизируя и тему палача и жертвы, и тему «правды» — все уже готово к употреблению, Сталина надо только «встроить» в уже заданную предшествующей эпохой картину мира, заклеймить — и привет.

Откуда же истерика, непрерывное взвинчивание атмосферы съемок, беспокойство камеры и беснование фактуры, все эти тревеллинги, уходы в диафраг-

му, бесконечные коридоры, подвалы, лестницы, весь этот рваный ритм, монтаж а ля Эйзенштейн и а ля Годар? Неужели это только чисто формальная задача освобождения режиссера Огородникова в процессе импровизации по ходу съемок? Или еще и характеристика смятенного сознания героя? Где кончается игра и начинается исповедь? Да и есть ли она — исповедь?

Драму Пришвина можно понять лишь в том случае, если принять, что хоть персонажи ленты существуют в трех временах — прошлом, настоящем и художественном времени фильма, только это условное время становится единственной достоверной точкой опоры. Прошлое — призрачно, настоящее — мистифицировано, будущее — проблематично.

История про бумажные глаза, показавшаяся Пришвину Истиной именно в силу своей вычурности и неординарности, для того времени была дерзкой и небезопасной шуткой, возвышавшей не слишком-то добродетельных героев этой истории над собственным страхом. Пришвин же поддался соблазну записать их в слепцы. Но они видят свой мир, Пришвин же — глядя собранную режиссером хронику, видит сплошной кошмар тоталитаризма, явленный как трагифарс, причем никто из его коллег не усматривает в материале ничего похожего. И вот уже ни в «своем» времени, ни в «чужом» никто не в состоянии разделить тотальное одиночество героя в Истории, оказавшейся мифом и фикцией одновременно. Дело «Бумажные глаза» действительно существовало — оно было возбуждено против творческой группы, выпускающей первые прямые передачи телевидения в эфир. Один человек куда-то исчез, другой умер, третий не желает вспоминать... Дело о «бумажных глазах» оборачивается злой шуткой, «шуткой Шутова».

Так, может, опять спасет искусство — единственная не скомпрометированная ценность в этом безумном мире?

Искусство, принимаемое за жизнь, есть важнейшая из фикций. И когда его зовут в свидетели, оно проговаривается не о смысле истории, но о собственной в ней роли — роли Кассандры.

Так, на мой взгляд, прочитывается эпизод с Эйзенштейном — самый скандальный в фильме. «Бурный гений», по-американски вытянув ноги, слушает, как постаревшие моряки-«потемкинцы» предъявляют претензии по поводу фильма «Иван Грозный». Но, оказывается, и это всего лишь монтаж цитат из «Одного дня Ивана Денисовича» А. Солженицына. Фарсовый Эйзенштейн, блистательно сыгранный киноведом Сергеем Лаврентьевым[3], дразнит своих оппонентов и глумливо повторяет вслед за картонным Сергеем Нечаевым его «Катехизис революционера». Стало быть, еще одно «совращение»? И Эйзенштейн есть духовный наследник «бесов»?

Это, однако, не глумление над гением, как полагает С. Фрейлих, видящий этот эпизод вне контекста картины, вне ее интонации[4]. Это, думаю, выражение той мысли, что фарсовым снижением, умалением гения не совладать с его загадкой. От пародийного образа классика Огородников возвращается к нему самому,— сначала ко второй серии «Грозного», а потом к «Потемкину», и нам становится не до смеха. Товарищ Сталин машет с трибуны рукой, усмехается, тычет пальцем — и эти кадры, ставшие красными, монтажно сопоставлены с кадрами «Одесской лестницы». Вождь срежиссировал-таки революционный процесс, начало и высший смысл которого запечатлены в эйзенштейновском шедевре.

Искусство, стало быть, может то, что может. Эйзенштейн «Потемкина» — апологет идеи революции как воплощения идеи гуманизма, и Эйзенштейн, непримиримый критик Сталина во второй серии «Грозного» — гений. Но какой художник, обладающий властью выражения самого духа времени, устоит, останется свободным от его разруши-

[3] Тут нет и следа любительщины: Лаврентьев по первому образованию — театральный актер.

[4] Возражение С. Фрейлиху насчет «фантасмагорического характера сцены» критика В. Шмырова — см.: «Экран и сцена», 1990, № 12, с. 11.

тельного влияния? Каков он — этот дух в XX веке? Понимаем ли сами, чего требуем от художника, желая, чтобы он объяснил нам нас самих, возжелавших свободы в массе?

И искусство, и история — это воплощенное время. А история кино — тоже история. Поэтому на роль Хрусталева, пытающегося помочь Пришвину разобраться в том времени, Огородников пригласил замечательного историка кино Олега Ковалова, сыгравшего своего рода Вергилия в пришвинском Аду. Но и его голос, как и эйзенштейновский, окажется измененным голосом Пришвина. Герою отвечает эхо.

Даже идея покаяния не способна спасти героя. Идеям свойственно вырождаться, опошляться, переходить в свою противоположность. Да и кто сказал, что мы имеем дело именно с идеями, а не с бредом жаждущих власти человеков, не с иронией истории, наконец?

Последняя «шутка» такова: Пришвин находит еще одного свидетеля событий, Непринцева, в сумасшедшем доме — над ним подшутил Шутов, товарищ по группе, наложив обыкновенный пятак на канцелярский сургуч, и Непринцев уже психологически не смог вернуться домой. Шутов является Пришвину и как бы хочет покаяться. Но как личности его уже нет. Есть муляж, похожий на Брежнева,— так сталинская трагедия стала в реальной истории 70-х омертвевшим фарсом. А роль искупителя и мученика Пришвину — неврастеничному, растерявшемуся, обессилевшему в битве с тенями,— не к лицу. Сначала его в качестве персонажа фильма «93-й год» распинают на швабре. А в конце, в последнем кадре ленты Огородникова, он лежит на льдине с дырой во лбу — почти как герой Кафки Йозеф К. Камера въезжает в отверстие, как в черную дыру. Конец фильма «Бумажные глаза Пришвина». Озадаченные зрители расходятся.

Огородников, думается мне, ответил-таки на искусительный вопрос Идеологии о смысле истории. Он отказался искать его в характере Отца Народов, в превратностях исторической судьбы народа, в стечении фатальных обстоятельств, переродивших революцию. Человеческих сил на подобные оправдания нет. А тоталитарный бог умер.

Когда смысл Истории сводится к сумме познанных закономерностей, выпадение в тотальный абсурд неизбежно. Поиски смысла оказываются очередной ловушкой дьявола. Вот вывод фильма. Искренний вывод человека того поколения, которое за любым призывом и лозунгом видит грядущий обман отчужденной Власти[5].

Отчего же честно зафиксированное желание свободы вызвало столько кривотолков? Может быть, потому, что хаотическая импровизационность ленты, провалы в логике повествования, дурного вкуса символика есть еще свидетельство несвободы самого творца? Или невроз Пришвина отчасти подавил режиссера, и мы получили не столько исповедь, сколько «самор самогуда» (см.: первый эпиграф)?

Есть, однако, свойства личности, которые нельзя «преодолеть», как «недостатки» — с ними приходится жить. Довольно и того, что «Бумажные глаза Пришвина» сняты и вышли в свет. Впрочем, московские прокатчики их не купили. Говорят, не сделает сбора. Непонятно, кому это надо, и вообще — про что кино.

[5] Личное признание: это наше общее с режиссером поколение. А также с О. Коваловым и С. Лаврентьевым.

Елена Плахова

В зоне

Не верить в деяния ведьм — высшая ересь...

«Молот ведьм»

По мере того как старшее поколение величаво удаляется в «бесконечность» глобальных замыслов, по мере того как тяжелые двери кинематографа играючи отмыкают совсем молодые люди, на освоенной экраном территории все отчетливее проступает некая промежуточная зона художественного сознания.

Она как бы не принадлежит никому лично и не фокусирует в себе общих ценностей. Она хотя и не брезгует некоторыми злободневными клише, в общем-то лежит в стороне от политики. Она и в культурном плане достаточно космополитична и вбирает в себя западные атрибуты культурной мифологии столь же охотно, сколь и наши доморощенные реальности и мифы.

Она, эта зона, обнаруживает себя в некоторых ленинградских фильмах последнего времени; впрочем, не только ленинградских. И «Муж и дочь Тамары Александровны», и «Зеркало для героя» имеют к этой зоне касательство, хотя и не полностью располагаются в ней. Также и «Дни затмения» — невзирая на то, что пластический язык А. Сокурова уводит восприятие в иную сторону. Пожалуй, что новый фильм О. Тепцова «Посвященный» наиболее точно накладывается на географию этой области нашего кинематографа, расположенной где-то между заоблачными духовными высями и низменным ландшафтом абсурдированной поп-культуры.

«Посвященный»
Сценарий Ю. Арабова. Постановка О. Тепцова. Оператор В. Мюльгаут. Художник П. Пархоменко. Композитор С. Курехин. Звукооператор А. Груздев. «Ленфильм». 1989.

Ангелом истребления оказывается в фильме молодой человек по имени Володя, парень с заводской окраины. Его когда-то ударило током при пожаре, он заикается, робок с женщинами, зарабатывает на жизнь переплетными работами, а свою мечту об актерстве реализует в самодеятельном театре.

Впрочем, уже тогда он предчувствует свою особую мессианскую роль; ведь недаром в «Фаусте» он с нажимом играет Духа Земли и ходит «подзаряжаться» на холм Силы, расположенный между свалкой и кладбищем. Не все, что тщательно прописано в сценарии, перешло в том же стройном виде в фильм, но зато в нем наличествует многое другое, что возносит убогий быт городских задворков на уровень вселенских аллегорий и мистических предзнаменований.

Автор сценария Ю. Арабов отлично подкован по этой части. Если в первых кадрах картины родители маленького Володи загоняют в капкан и варварски сжигают красавицу лису, это бумерангом отзовется в финале ритуальной гибелью героя в «огненной постели», загоревшейся от рефлектора. Подобный параллелизм лейтмотивных построений, так же как и преемственность тем и автоцитаты (вспомните тему пламени, «огненной пневмы» в первой картине Арабова и Тепцова «Господин оформитель»), еще не раз на протяжении фильма будут использоваться авторами. Здесь существенно все: и огненная природа ангела, и закрепленная в мифологии связь лисы с оборотничеством, обманом и ложью, с дьявольскими мстительными силами.

Мотив ложного отцовства, отношений героя с сестрой и обретенным сводным братом в перевернутом виде экспонирует античный миф о детях Агамемнона —

«Посвященный»

Оресте и Электре. Не обходится и без восточной идеи реинкарнации: таинственный немой, передающий Володе через «огненный поцелуй» дар предвидеть и карать зло, сам, похоже, является оживившим воплощением «лисьих чар». Наконец, руководством к действию для Ангела истребления становится принесенная немым магическая книга «Ритуальные действа народов Африки», где дается страшный рецепт, «как извести живого человека». В конце концов герой, прибегнув к оперативной магии, это и делает: жертвой оказывается как раз-таки африканец — каннибал и диктатор Мабуту.

Этим дело и ограничивается. Новоявленный Ангел истребления отказывается от непосильной ноши и отрекается от мессианского дара, противопоставляя себя не только пушкинскому Пророку, но и ветхозаветному Валааму из библейской Книги Чисел, который вместо того, чтобы проклясть, благословил. Герой фильма Арабова и Тепцова оказывается не способен ни на то, ни на другое деяние.

Можно было бы множить, сколь угодно высоко громоздить пирамиду мифологем и ассоциаций. Но — остановимся, не будем возводить создателей «Посвященного» в масштаб Бергмана или Висконти. Они и не претендуют на это, не питая к накопленным в фильме символам слишком уж серьезного пиетета. Ни Юрию Арабову, ни Олегу Тепцову не свойственно «угрюмство»; по крайней мере, в их новой совместной работе ощутимо стремление к ироническому травестированию «высоких» сюжетов и тем.

Вопрос в том, как это стремление реализуется.

Желанный козырь в затеянной ими азартной игре подбрасывает сама советская реальность — неисчерпаемый кладезь абсурда и гротескных ситуаций. Человек, задвинутый в пространство за-

вода-монстра, то ли чрева доисторического животного, то ли трюма затонувшего корабля, а то и царства мрачного Аида. Прямо тут же, в громыхающей преисподней, ставят «Фауста»: полубухой Петя «от станка», пытаясь вжиться в образ, зовет Духа в той же привычной ему манере, что и девчонку на танцы. Жилище главного героя, в котором никак не включат отопление,— нескончаемый континуум того же самого бездушного, загроможденного несуразными предметами пространства. Как и соседняя квартира бывшего мясника. Как и заводская столовая, превращенная в убогий притон, где Ангел истребления находит своего друга и брата — одурманенного, «проигранного» в карты, возлежащего голышом на фоне живого «натюрморта» с виноградом. Рядом — вымпел с надписью «Комсомольская гарантия».

Когда западная публика, даже отчасти искушенная в особенностях наших культурных предпочтений, видит подобные странности, ей кажется, что это советский сюрреализм. Или футуризм. Или маньеризм. Являясь, возможно, и тем, и другим, и третьим, это все же в первую очередь — не что иное, как правдивая картина нашей неправдоподобной жизни с бесстрастно материализованными в ней апокалиптическими пророчествами.

В отличие от окружающего мира, мы переживаем не трагически провиденциальный и не обостренно духовный, но прежде всего бытовой апокалипсис. Можно было бы счесть сатирой или эксцентрикой следующие кадры. Мать Володи (в бравурном воплощении Л. Полищук — суетливая, нелепо завитая и накрашенная женщина, надушенная «Красной Москвой») вбегает в дом со словами: «В четверг будет конец света... Эти, как их, шведы предсказали. Надо бы солью запастись, крупой. Я вот на всякий случай калоши прихватила с фабрики». И тут же — с телеэкрана — праздничная демонстрация трудящихся, крики: «Слава советской женщине!»

Можно было бы, если бы в этом «монтаже аттракционов» не торжествовала сама обыденность. Так же, как в атмосфере театра, где партер заполнен скучающими курсантами, а ложа предоставлена генералу и военному атташе африканской (какое совпадение!) державы. На сцене в это время будут показывать откровенно пародийный спектакль «Крейсер» (пародийный ход Ю. Арабова, который использовал собственный непоставленный сценарий). А потом на банкете темнокожего гостя заставят отведать торт в виде легендарной «Авроры» — род кощунственного причастия, от которого расползлось мировое зло. И само пространство фильма уподобится в какой-то момент военному кораблю — с трюмом, палубой, кают-компанией, с радиусом обзора, куда хорошо включаются и транслируемые телевидением «боевые действия» — бутафорские юбилейные празднества на Бородинском поле с ряженым Кутузовым. При всей фантасмагоричности комбинаций — се наша жизнь...

А наряду с этим в фильм сознательно вводятся элементы совсем из другой оперы. Из романов Стивена Кинга и их экранных аналогов, из многообразных видов и вариаций мистического триллера. Сюжетно «Посвященный» располагается где-то между «Мертвой зоной» и «Предзнаменованием» («Омен»), стилистически — примыкает к более новой струе «хоррор-фильмов», имитирующих броскую эстетику видеоклипа. И это тоже служит для авторов способом жанрового снижения чрезмерно громоздкой интеллектуальной конструкции.

Впрочем, служит только отчасти. Наши «ужасы» разительно не похожи на «ихние». В том же «Предзнаменовании» Ричарда Доннера маленький дьявол с апокалиптическим числом 666 на затылке улыбается джокондовой улыбкой, а его жертвы тем временем барахтаются в крови, и с их тел звонко отскакивают головы. Все это подается в идеальном техническом качестве, с выпуклыми визуальными эффектами и простыми, как правда, сквозными идеями. Таков установленный регламент жанра, где понятно и однозначно все, кроме дрожи, которую вызывает вдруг невинное колыхание занавески на заднем фоне. И если в сюжете остается все же подобие тайны, она приведет нас в «Азию духа», на «оккультный» Восток

и будет-таки тошнотворно разжевана, даже если для этого придется снять вторую, а потом третью серию.

Наши дьяволы и наша тошнотворность принципиально иные. Новый мессия, вступивший в эту должность, после того, как спасовал тайновидец Володя (это его настоящий отец, народный артист Фролов, которого играет в фильме просто хороший артист А. Трофимов), вещает с телеэкрана о кошмарной вредоносности рок-музыки, отвратительно напоминая мимикой и жестикуляцией небезызвестного отечественного писателя.

Нет, не удастся нам ринуться с головой ни в чистый жанр, ни в саспенс, ни в видеоарт. Хотя О. Тепцов упорно идет в избранном направлении и многого добивается. Но наша корявая, угловатая реальность все равно выпирает, противится тому, чтобы воспринять ее как нейтральный фон или экзотику. Она вся насквозь идеологична и требует идеологической включенности в такой высокой степени, что никакая жанровая опора просто не выдерживает.

Режиссер, вероятно, догадываясь об этом, ищет эстетический ключ в визуальной и философской трансформации бытовых объектов. Предметы в Володином доме скомпонованы таким образом, что они выполняют роль «неток», обретая смысл только в зеркале мессианского сознания героя. Художественная миссия, игра тоже ведь нацелены на то, чтобы, говоря словами Набокова, почувствовать, как «странность жизни, странность ее волшебства будто на миг завернулась, и он увидел ее необыкновенную подкладку».

Если желанное равновесие сюжета и стиля не наступает, то вовсе не потому, что эклектика и распад не могут быть гармоничными. Искусство и кинематограф в том числе уже не раз доказывали обратное. Причин здесь, как мне представляется, две.

Во-первых, фильму явно недостает визуальной глубины и объемности, которые могут быть достигнуты либо очень большим искусством, либо очень совершенной постановочной техникой. Иначе скованность и несвобода становятся чертами кинематографического мышления. Во-вторых, режиссура по отношению к сценарию изменила идейные акценты и обесцветила фигуру главного героя (актер Г. Оганисян).

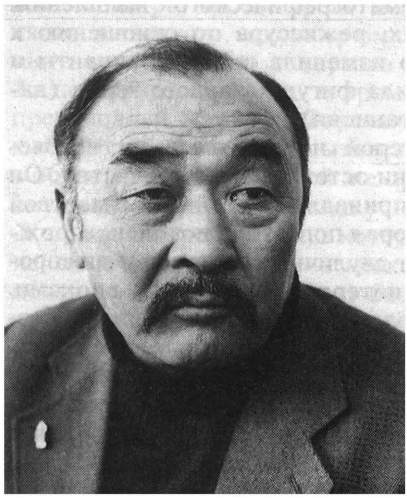
Этот герой не вызывает ни человеческого, ни эстетического соучастия. Он целиком принадлежит той самой мертвой зоне, которая поглотила поколение, рожденное от двуличных демонов и лжепророков и потерявшееся между эпохами. Это поколение в фильме Тепцова бездейственно, потому что является анемичным продуктом советского декаданса и вырождения, вследствие чего получается, что Фролов по-своему даже прав, говоря, что оно «вообще не должно было появляться на свет».

Между тем из сценария Арабова вытекает, что и в мертвой зоне происходит своя достаточно интенсивная жизнь. Ангел истребления из Володи не получился потому, что он не верит в прогресс ценой мести и разрушения и вместе с тем интуитивно чувствует, что «может быть, сейчас вообще не время любить». Он одинок — но не как пророк или мессия, и вовсе не холоден. Он нежен, он лирик без Музы, ангел без Божества.

Он — самый большой скептик и еретик, поскольку не верит не только в божественный промысел, но и в деяния ведьм. Не верит ни в перестройку, ни в духовное возрождение, ни в спасительный прагматизм, ни в общечеловеческие ценности. Не верит ни в старые, ни в подновленные, ни в опрокинутые идеалы.

И все же его опыт, как и опыт поэтов, художников, кинематографистов, оказавшихся заключенными в той же зоне исторического безвременья и внутренней эмиграции, не напрасен. Это, быть может, самый чистый — в математическом смысле — эксперимент из всех, что были проведены на нашей коллективной памяти над человеком. Поколение оказалось «потерянным» без войн и лагерей, без всякого видимого насилия. И результат этого опыта, или эксперимента, не может не быть учтен.

Хотя он, как принято выражаться, и негативный.



Нурмухан Жантурин

Остановилось сердце народного артиста Казахстана Нурмухана Жантурина. Ничто не предвещало утраты. От него не слышали даже намека на нездоровье.

Нурмухан был щедро одарен и по-хозяйски рачительно распорядился всеми своими талантами. Актер яркий, способный поднять глубокие пласты жизни человеческого духа, заворожить зрителей насыщенной мыслью в паузе на сцене и на экране, он был к тому же режиссером-постановщиком спектаклей и фильмов, педагогом-воспитателем нескольких поколений артистической молодежи.

Профессиональный театр Казахстана насчитывал меньше двадцати лет со дня своего рождения, когда двадцатитрехлетний Нурмухан Жантурин дебютировал на академической сцене в спектакле «Козы-Корпеш и Баян-Слу» по пьесе Г. Мусрепова в роли Кадара. Дебют принес ему признание и доверие зрителей и коллег. Это произошло в 1952 году, в ту пору, когда с казахской сцены изгонялась история народа, его духовность, властной рукой кремлевского «хозяина» рубились нравственные корни. Но молодой актер в ролях самого неожиданного репертуара умел обнаружить современный «второй план», увлечь лирическими размышлениями о времени и назначении в нем человека, бунтарством трагической силы.

Высокое мастерство его актерского перевоплощения сохраняет для нас кино. В фильме «Кочующий фронт» он создал два характера — Лапсана Чамза и Болдогегена. Внутренняя трансформация актера совершенствовалась до виртуозности: благородный Чокан Валиханов в фильме «Его время придет», молодой чукча Туматуге в партнерстве с несравненным Львом Свердлиным в фильме «Алитет уходит в горы», вулканически взрывоопасный Абакир в «Зное» Ларисы Шепитько...

Он много сделал для казахского кинематографа. Не только как его ведущий актер, но и как режиссер, поставивший фильмы «Третья сторона медали» и «Клад черных гор», участвовавший в создании «Лесной баллады». Но и кинематограф отвечал ему благодарным вниманием на протяжении двенадцати лет, когда Жантурин, украшение и гордость национальной сцены, был отлучен от нее вплоть до 1987 года, одаривая театр талантливыми учениками, ныне — ведущими мастерами казахского искусства. За главную роль в фильме «Султан Бейбарс» Жантурин получил приз фестиваля «Созвездие-90».

Жизнь художника столь высокого полета, к счастью, не заканчивается с его физическим уходом из этого мира. Он не только сохранится в памяти современников, но придет к новым поколениям, возрождаясь на экранах.

Скорбя, мы не прощаемся с ним.

Асанали Ашимов,
Александр Кравцов

Михаил Ямпольский

Цензура как торжество жизни

В этике советской цензуры ее «героического» периода (конец 20-х — середина 50-х) было нечто разительно отличающее ее от «нормального» функционирования обыкновенной цензуры. Этот организм настолько не украшает любое общество, что обычно прячется в глубокой тени и действует, стараясь не привлекать к себе всеобщего внимания. В СССР цензурные запрещения фильмов, книг, спектаклей обычно обставлялись невероятной шумихой. Публичные обсуждения, разборы, художественные советы, декларации и постановления порождали такую оглушающую канонаду, что неизбежно привлекали к запрещенному произведению всеобщее внимание. Запрещенный фильм часто был окружен таким шлейфом критических разборов, которым не мог похвастать и фильм, признанный эталоном. Запрет превращался в громогласную публичную акцию, почти торжество цензуры.

В какой-то мере сам этот шум был призван замаскировать действие цензурного механизма, перекладывая ответственность на «возмущенную» общественность. Но не только. Этот цензурный карнавал завершался ритуальным самобичеванием художника, инквизиторской процедурой, имевшей большое символическое значение. Самобичевание выступало как завершение зловещего карнавального цикла социальной терапии. Чем более неистово художник публично истязал себя, тем полнее было его выздоровление от тяжелого недуга. Всякие попытки избежать самобичевания интерпретировались как неизлечимость болезни. В 1931 году руководитель Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК) К. Юков подверг разносу фильм И. Правова и О. Преображенской «Тихий Дон», специально остановившись на недопустимом поведении Правова: «Все вы помните, что мы режиссеру Правову предложили написать заявление, оценивающее его ошибки, так как то признание ошибок, которое здесь им было сделано,— явно неудовлетворительное признание, ссылающееся на целый ряд «объективных условий». Прошло два месяца, и мы никакого заявления от т. Правова не имеем. Секретариат АРРК, подводя итоги чистки, обсуждая доклад комиссии по рассмотрению апелляций по чистке, подтвердил решение комиссии об исключении Преображенской и Правова из организации. Подтвердил потому, что имел перед собой явный отход попутчиков к реакционному крылу»[1].

Признаком режиссерского здоровья становится радостное принятие грубой критики, граничащей с оскорблениями. Когда Козинцев и Трауберг (режиссеры, подозрительные своим неискоренимым формализмом) приступают к постановке «Юности Максима». сценарий подвергается грубейшей и глупейшей цензуре со стороны старых большевиков. Козинцев в письме шефу кинематографии Борису Шумяцкому считает нужным поделиться той радостью, которую он испытал от учиненного погрома: «Отзывы старых большевиков, несмотря на обильную ругань, нас даже обрадовали [...]. Шаповалову

[1] Юков К. На путях к пролетарскому кино.— «Пролетарское кино», 1931, № 8, с. 37.

я даже от трогательных чувств послал письмо»[2].

Коллективы следят за унижением художников с вниманием врача, фиксируя все нюансы, покуда тон опального режиссера не свидетельствует окончательно о выздоровлении. Эта садистская история болезни фиксируется в мельчайших деталях и становится всеобщим достоянием. Творческая секция «Мосфильма» публикует отчет о поведении Эйзенштейна во время погрома «Бежина луга»: «Творческий актив считает своей обязанностью сказать т. Эйзенштейну, что его самокритика не всегда обладала той глубиной искреннего понимания, которое является единственным залогом настоящей, коренной перестройки художника. Более того, в одном из своих высказываний (перед показом материала) Эйзенштейн допустил формулировки, которые могли быть поняты, как его обида и непонимание решения ЦК партии о «Бежином луге». Эти формулировки единодушно осудил творческий актив студии. И только в последнем выступлении тов. Эйзенштейна почувствовалось то волнение, были сказаны те простые и ясные слова, которые вселяют надежду, что Эйзенштейн, идя дальше по этому пути, после глубокого всестороннего продумывания своей творческой жизни сумеет создать произведения большого партийного искусства»[3].

●

Этот терапевтический ритуал имел под собой определенную идеологию и даже теорию. Подъем цензурных преследований в конце двадцатых годов главным образом шел под знаменем борьбы с формализмом. Почему формализм был превращен в козла отпущения? Главным обвинением в адрес формалистов (а ими оказались практически все крупные художники двадцатых годов) было то, что они подчиняли все многообразие окружающей их реальности некоторым формальным императивам: форма начинает выступать как самодовлеющее ограничение полноты жизни в произведении искусства. Речь идет о преодолении формы. Это преодоление формы самой жизнью осуществляется в основных «шедеврах» социалистического реализма 30-х годов, как бы вырастающих из цензурной активности рубежа 20—30-х годов, из борьбы цензуры с формализмом. Показательно, что «модельный» фильм 30-х годов, образец социалистического реализма «Чапаев» постоянно оценивается как удар по формализму. Владимир Киршон (председатель киносекции Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей — ВАПП): «Картина «Чапаев» является величайшей победой всех тех, кто боролся против формализма»[4]. Писатель Федор Гладков: «Чапаев» — сама жизнь, воплощенная в глубоко правдивые образы эпохи. [...] Этой картиной мы сокрушительно бьем по формализму»[5]. Максим Горький: «Фокусы формалистов-«экспериментаторов» их не соблазнили»[6]. Показательно, что сами постановщики фильма братья Васильевы описывали свою работу над фильмом как преодоление формалистского наследия. Впрочем, этот мотив становится стереотипом в рассказах кинематографистов о своей работе над фильмами.

По существу выстраивается следующая схема: художник, принимаясь за отражение жизни в искусстве, на первом этапе сталкивается с некими сковывающими его нормами — формой, языком, он героически вступает в сражение с нормами и преодолевает их за счет почти мистического слияния с витальной стихией жизни во всем ее многообразии. Цензура таким образом выступает в качестве носителя этой жизненной стихии, героического борца с иссушающим давлением нормы. Цензура принимает на себя удивительные витальные функции — отсюда громыхание цензурных карнавалов, отсюда вся

[2] «Трилогия о Максиме». М., 1981, с. 48.

[3] Ошибки «Бежина луга». Творческая секция «Мосфильма» о картине С. Эйзенштейна.— «Кино», 1937, 22 апреля.

[4] «Чапаев». М., 1966, с. 174.

[5] Там же, с. 173—174.

[6] Там же, с. 172.

эта изощренная терапия художника, как бы призванная вернуть его к жизни.

Эйзенштейн, вынужденный к покаянию сталинским запретом «Бежина луга», признавал свои ошибки — абстрагирование, «гипертрофию обобщения», потерю «полнокровной всесторонности». Интересно, в чем именно видит режиссер причины такой односторонности своего фильма: «Объясню ясно и прямо. Последние годы я замыкался в себе. Уходил в свою скорлупу. Страна завершала пятилетки. Гигантскими шагами шла индустриализация. Я сидел в своей скорлупе. [...] Создавал картину не из плоти и крови нашей социалистической действительности, а больше из ткани ассоциаций и теоретического представления об этой действительности. Результаты — налицо»[7]. Формализм проникает в поры художника, как только он замыкается в стенах своего кабинета, в стенах киностудии, там, где царит художественная традиция, преемственность художественного языка. Замыкание «в скорлупе» совершенно однозначно понимается как формализм. Д. Марьян, участвовавший в разгроме «Бежина луга», не оставляет на этот счет сомнений: «И когда вы, Сергей Михайлович, вчера в вашем искреннем выступлении пытались установить причины ваших неудач — вы находили эти причины в том, что вы одиночка, что вы работали оторванно от жизни». Однако дело не только в изоляции, отмечает Марьян, изоляция всегда сопровождается формализмом: «Формализм сопутствует одиночке, человеку с глубоко пессимистическим мироощущением, человеку, который конфликтует со своей эпохой. [...] Должен сказать, что я всеми силами моего существа ненавижу формализм, ненавижу его элементы в произведении искусства»[8]. Очевидно, что эта искренняя ненависть выходит далеко за рамки эстетики, она относится к какой-то особой социальной заразе, направленной против *жизни*. Показателен рецепт, который рекомендует Марьян Эйзенштейну: «Выкорчуйте последние остатки формализма [...], покажите замечательных людей нашей эпохи, полюбите их радостной любовью, и тогда вы станете на твердый путь, и тогда потерянное вами знамя революции вновь окажется в ваших руках»[9]. Формализм можно преодолеть неистовой любовью к жизни. Цензура становится яростным проповедником этой любви к жизни, что отчасти объясняет ее шумный и коллективный ритуал. Художник тем самым извлекается из формалистического одиночества, публично приобщается к действительности. Публичное истязание начинает претендовать на статус бодрящей терапии, а в предельном случае на движение от смерти к жизни. Тот же Эйзенштейн признавался, что в своем «извращенном» стремлении к обобщению ушел от живого человека к маске, которая в своей статике несет в себе «предел обобщения частного мертвого лица»[10], но здесь на помощь приходит критика руководства, которая ведет его к преодолению этой тяги к мертвечине, ведет его к жизни. Цензура становится жизнеутверждающей витальной силой.

●

Пафос цензуры заключается не только в разгроме формализма, но и в полном уничтожении тех условий, которые этот формализм порождали, иначе говоря, в ликвидации тех мест, которые традиционно служили для производства текста, где витает призрак формы как нормы. Писатель должен быть изгнан из своего кабинета, кинематографист с киностудии. Зарождается идея, которой суждена долгая жизнь — художник должен быть насильно погружен в кипение жизни, которое сознанием тридцатых годов ассоциируется с производством. Возникает утопия создания некоего нового антропологического типа кинематографиста, который, погрузив-

[7] Эйзенштейн С. Ошибки «Бежина луга».— Избранные статьи. М., 1956, с. 387.

[8] Марьян Д. В отрыве от действительности.— «Кино», 1937, 24 апреля.

[9] Там же.

[10] Эйзенштейн С. Цит. соч., с. 385.

шись в производство, превратится в некое «сверхчувствилище», воспринимающее мир во всей его жизненной тотальности и многогранности, выходящих за рамки художественной формы. И. Попов, развивавший такую утопию, писал: «Участие кинематографиста в производстве и вообще в самом творчестве жизни должно родить в нем глубокое интимное ощущение, что *творчество человеческое во всех своих проявлениях и приложениях едино по своей внутренней природе, по своим первичным основным методам и по своим влекущим целям*. Это ощущение сначала родится, может быть, как что-то стихийное, пойманное самыми чувствительными щупальцами аппарата восприятия, схваченное из неуловимых веяний всей общественно-трудовой атмосферы. [...] Искусство должно будет приближаться к типу синтетического творчества [...] соединяющего [...] познание в соизмеримых величинах и причинных соотношениях с созданием целостных живых органичных слитных в себе образов»[11].

Как видим, погружение в жизнь ведет к полному преображению характера творчества, где на месте формы возникает синтетическое творение чего-то живого, целостного и органического, нерасчленимого до стадии языка.

В 30-е годы неожиданно возрождается символистская идея о синтетическом искусстве, на сей раз основательно приложенная к кинематографу. Модельный фильм при этом превращается в финальный синтез всех языков, всех приемов, в «тотальное» произведение искусства. Братья Васильевы декларируют, что создание «Чапаева» потребовало от них «нахождения синтеза художественных приемов и производственных навыков, обобщающего все достижения советской кинематографии и лучших произведений смежных искусств»[12]. Эйзенштейн вторит им: «Появление «Чапаева» знаменует начало четвертой пятилетки советского кино — начало пятилетия великого синтеза, когда все достижения всей предыдущей эры советского кино в бескомпромиссно высоком качестве становятся в то же время достоянием многомиллионных масс, заряжая их новой энергией героизма, борьбы и творчества»[13]. В этих высказываниях обращает на себя внимание очевидный акцент на идее производства («пятилетка советского кино»). Промышленное производство, однако, вплоть до 30-х годов также осознавалось в категориях неких технических норм, инженерных знаний, своего рода промышленного «языка». Атаку на эти нормы предприняло стахановское движение и его идеология, разработанная Сталиным. В речи на Первом всесоюзном совещании стахановцев Сталин так описал историю развития движения: «...стахановское движение развилось не в порядке постепенности, а в порядке взрыва, прорвавшего какую-то плотину. Очевидно, что ему пришлось преодолеть какие-то препоны. Кто-то ему мешал, кто-то его зажимал, и вот, накопив силы, стахановское движение прорвало эти препоны и залило страну.

В чем тут дело, кто же, собственно, мешал?

Мешали старые технические нормы и люди, стоявшие за спиной этих норм»[14]. Сталин по существу призвал к отмене технически обоснованных норм производства. И отмена эта ведет к освобождению стихии. Сходство этих выкладок с идеологией борьбы с формализмом разительное. И там и тут, обрушиваясь всей своей тяжестью на профессионалов, «спецов», как было принято говорить в то время, в кинематографии, как и в промышленности, разрастается движение против «спецов», за подготовку новых кадров, не обремененных знанием норм.

В фильмах на производственную тему возникает новый популярный герой — стахановец, опрокидывающий все принятые нормы производства. Этот

[11] Попов И. О типе кинематографиста.— «Пролетарское кино», 1931, № 1, с. 36—37.

[12] «Чапаев», с. 190.

[13] Эйзенштейн С. Избранные произведения, т. 5, М., 1968, с. 52.

[14] Сталин И. Вопросы ленинизма. М., 1941, с. 501.

производственный пафос захватывает и исторический кинематограф. В фильме В. Петрова «Петр I», героя которого, царя-реформатора России, кинокритик Юрий Ханютин метко назвал «Чапаевым в царских ботфортах и со скипетром», развернута буквально иллюстрация сталинских тезисов: «Иностранный генерал, видя, что Петр кладет в дуло пушки двойной заряд пороха, испуганно кричит: «Ваше величество, орудие может разорвать», а Петр отвечает: «Наплевать! Бомбу!»[15] Опрокидывание элементарных норм превращается в признак витальности. Жизнь вообще начинает осмысливаться как нечто существующее вопреки нормам, не подчиняющееся законам физики. Но эта всесокрушающая витальная стихия возникает только в нынешней действительности, прошлое ее лишено. Поэтому методом оживления исторических фильмов руководитель кинематографии Шумяцкий провозглашает проекцию сегодняшней стихийности на историю. История должна вместе с художником отправиться на сегодняшний завод, на выучку к стахановцам, что, впрочем, и сделал царь Петр. Шумяцкий писал: «Мне сдается, что для того, чтобы досконально, хорошо, художественно отображать в фильмах явления прошлых этапов, наряду с тщательным изучением материала эпохи, не менее, нет, вернее, более крупно, нужно быть *подкованным в знании сегодняшнего дня*.

Я это говорю к тому, что, как мне кажется, сценаристы-режиссеры в этой работе больше изучили материал прошлого, нежели впитали в себя все богатство красок, образов, нюансов, характерных и типичных черт нашей действительности»[16]. Полнокровностью и богатством отличается только нынешняя действительность, прошлое по своим характеристикам — формалистично.

Культ действительности как стихийного истока творчества приводил иногда к совершенно неожиданным результатам, например, бросал тень подозрения на экранизации литературных произведений. В рамках принятой логики такое развитие мысли закономерно. Литератор, пишущий роман, может быть полностью погружен в действительность. Экранизатор питается уже тенью действительности — романом, отсюда возможен явный уклон к формализму и буржуазности. Излагавший такого рода теорию уже знакомый нам К. Юков обнаруживает и некоторые преимущества в позиции кинематографиста, ведь его литературный первоисточник уже был подвергнут оздоровляющему воздействию критики и цензуры: «Вскрыты основные ошибочные позиции, занятые писателем в его литературном произведении, имеется учет интереса определенной читательской социальной среды к литературному произведению. Это те большие и выгодные условия, каких не имел писатель, когда над своим произведением работал»[7]. Предварительная цензура, таким образом, по сути компенсирует отсутствие непосредственной связи с реальностью. Цензура накладывает свой жизнеутверждающий отпечаток на текст. Эта витальность связана с активной позицией критики, с самой процедурой вмешательства цензора в текст. Такая позиция противостоит пассивному восприятию экранизатора: «Авторы кинофильма *пассивно воспринимали* поступки героев, подхватывали лишь то, что понятно, созвучно, доходчиво до *пассивного* сознания *пассивного* читателя. И на этом творческом процессе, на этом отношении к литературному произведению сразу же вскрываются позиции авторов кинофильмы. Эти позиции — *ярко выраженные буржуазные позиции*»[18].

Вся эта риторика жизненности и стихийности, декларативно противостоя нормам, в действительности разрабатывала свой собственный канон, чрезвычайно строгий и трудный для следо-

[15] История советского кино, т. 2, М., 1973, с. 234.

[16] «Трилогия о Максиме», с. 55—56.

[17] Юков К. «Тихий Дон».— «Пролетарское кино», 1931, № 10—11, с. 17.

[18] Там же.

вания, жесточайшим образом разрабатывала нормативность изображения стихии.

Остроумный способ установления таких новых норм продемонстрировал Сталин в той же речи перед стахановцами. Поскольку старые нормы сковывают передовых трудящихся, а без норм все-таки нельзя, рассуждал он, то следует сделать нормы, «которые проходили бы где-нибудь посредине между нынешними техническими нормами и теми нормами, которых добились Стахановы...»[19]. Если на Украине в среднем выращивается 130 центнеров с гектара, а ударница вырастила 500, то Сталин рекомендует установить новую норму 200—250 центнеров. Как видим, отмена ограничителей в действительности ведет к созданию недостижимых, потогонных норм, оборачивается чудовищным ростом эксплуатации.

В кино происходит нечто сходное. Наибольшая сложность нового канона заключается в том, что он содержит в себе два взаимоисключающих требования. С одной стороны, культивировалась установка на максимально полное отражение жизни во всех ее проявлениях. С другой стороны, акцент на любом элементе сейчас же воспринимался как выпячивание частности в ущерб целому, как признак формализма. Отсюда постоянное требование бесконечной усредненности, какого-то аптекарского баланса компонентов. В конце 20-х годов борьба с формализмом проходила под рапповским лозунгом «живого человека». Эта концепция, разработанная рапповским критиком В. Ермиловым, требовала внедрения в произведение «живого человека» со всеми его витальными элементами и прежде всего психологией. «Живой человек» выступал как противоядие против ограничений формы. Однако очень скоро абсолютизация жизни во всех ее проявлениях стала вызывать острое цензурное сопротивление. И это неудивительно. Для того чтобы уйти от «формалистской схемы», от обобщения, положительным героям стали приписываться отрицательные черты и наоборот — отрицательным положительные. Александр Мачерет вспоминал, что когда он приступил к созданию своего фильма «Дела и люди» (1932) по рапповскому рецепту, то для оживления центрального персонажа, рабочего Захарова, побеждающего в соревновании американского специалиста мистера Клайнса, он снабдил его целым рядом негативных черт: «Я видел его тяжелодумом, человеком невысокого культурного уровня, затрудненно выражающим мысль, необузданным в проявлениях гнева. Меня увлекала мысль показать, что даже такой человек берет верх в соревновании с квалифицированным, выдержанным, корректным, лощеным, образованным и культурным американским спецом...»[20] Помимо уже знакомого нам мотива торжества необузданного бескультурья над профессионализмом, здесь любопытен сам метод передачи живого человека, который вскоре получил отповедь от одного из главных идеологов советской культуры — Александра Фадеева: «Если мы не испробовали самой жизни, а просто, исходя из резолюции, только приделаем бедняку рыжую бороду («для оживления»), а у кулака уберем толстый живот и припишем ему любовь к детям, этим мы настоящего, жизненного произведения, конечно, не создадим, а создадим подделку под жизнь»[21].

Жизнь во всех ее проявлениях никак не согласуется с принципом усредненности. Очень скоро «живой человек» подвергается гонению, произведения, выводящие его на авансцену, критикуются за натурализм, биологизм, являющиеся своего рода порочными перегибами в борьбе с абстрагированием и обобщением формалистов. Постепенно место «живого человека» занимает «образ» — трудноуловимое понятие, смешивающее элементы типизации и усредненности с жизненной стихией. Образ находится вне языка, и в этом смысле

[19] Сталин И. Цит. соч., с. 503.

[20] Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М., 1963, с. 153.

[21] Фадеев А. Литература и жизнь. М., 1939, с. 95.

он принадлежит жизни, но одновременно он не является непосредственным воплощением реальности, он есть усредненная, типизированная жизнь. Концепция «образа» чрезвычайно темная, восходящая к византийской традиции, поддается не столько пониманию, сколько интуитивному озарению.

В 1930 году кинокритик-рапповец Н. Иезуитов[22] громил «переверзевщину» (литературоведческую школу Валерьяна Переверзева) за идею «образа», ведущую к «буржуазной эйдологии», «субъективизму и теологии»[23]. И все это делалось во имя «живого человека». Семь лет спустя Юков атакует одного из активных рапповцев и руководителей кинематографии В. Сутырина за то, что тот пропагандировал «теорию «живого человека». Образ, как основной, решающий признак искусства, игнорировался»[24]. Это внеязыковое, осуществляемое вне формы абстрагирование жизни позволяет отсечь от нее те элементы, которые противоречат торжеству витальности, все то, что внутри жизни подрывает ее торжество. Осуждению, например, подвергается все, что связано с идеей страдания. Одним из поводов запрещения «Строгого юноши» Абрама Роома становится тезис о неискоренимости страдания как компонента жизни во всем ее богатстве. Новая «эйдология», обобщение жизни в «образе» позволяют избавиться от страдания, витальность очищается до абсолютной чистоты: «Максим Горький [...] мечтал: «написать бы книгу об уничтожении страдания». Он требовал «высмеять профессиональных страдальцев». Вот вроде тех, кто в фильме «Строгий юноша» освящает страдание, как вечный лейтмотив жизни, неизбывный во все времена и эпохи»[25]. Цензура до такой степени борется за торжество жизни, что шеф кинематографии С. Дукельский требует удаления из фильма М. Ромма «Ленин в 1918 году» моментов, драматизирующих сцену покушения на жизнь Ленина: «Прежде всего он заявил, что вождь не должен лежать на сырой земле, затем — что расступившаяся толпа создает слишком драматическое ощущение»[26].

Теория образа как очищенной витальности создает внутренне противоречивый императив: необходимо, с одной стороны, показать героя, воплощающего все лучшие стороны жизни, с другой же стороны, необходимо оставаться в рамках усредненного, отсекающего эксцессы, вяло сбалансированного. Вот как описывает рецензент трилогии о Максиме это оксюморонное сочетание несочетаемого: «Речь идет меньше всего о том, чтобы показать Максима в роли какого-то исключительного героя»,— замечает критик, уточняя, что режиссер показывает Максима «как человека неиссякающего оптимизма, неукротимой жизненной силы, воинствующей мысли»[27]. Все эти качества отныне — свойства среднего, ничем не выделяющегося человека. Отсюда постоянно провозглашающаяся ориентация на народное искусство, эпические монументальные формы, которые единственно и позволяли сочетать стандартизацию и усредненность с «неукротимой жизненной силой и воинствующей мыслью».

Стремление к монументальности непосредственно восходит к послереволюционной эпохе с ее установкой на монументальную пропаганду. Еще в 1924 году Алексей Толстой теоретизировал по этому поводу: «Я противопоставлю эстетизму литературу монументального реализма. [...] Ее пафос — всечеловеческое счастье — совершенствование. Ее вера — величие человека. Ее путь — прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создать тип большого человека. [...] Мы не должны бояться громоздких описа-

[22] Иезуитов Н. М. (1899—1941) — киновед, педагог.

[23] Иезуитов Н. Переверзевщина в кино.— «На литературном посту», 1930, № 1, с. 68.

[24] Юков К. О рапповщине в кино.— «Кино», 1937, 17 мая.

[25] Ткач М. «Строгий юноша» и не строгие родители.— «Кино», 1936, 28 июля.

[26] Ромм М. Избранные произведения в 3-х т., т. 2, М., 1981, с. 185—186.

[27] Дрейден С. Максим — Чирков.— «Кино», 1937, 28 мая.

ний, ни длиннот, ни утомительных характеристик: монументальный реализм! Взгромоздим Оссу на Пелион»[28].

Эта стандартизированная монументальность в рефлексии Толстого ведет к чистой риторике, по существу презирающей форму и мысль. И эта бесформенная тривиальность «большого человека» отмечает собой рубеж, за которым отечественная культура вообще выходит за рамки культуры европейской с ее интеллектуализмом и работой над формой. «Отсюда пути литературы в России и Европе расходятся»,— заявляет Толстой[29]. На фоне этой всепоглощающей риторической грандиозности европейская культура начинает оцениваться как узкая, формальная, лишенная жизнеутверждающей стихийности. В одном из характерных манифестов монументального самодовольства, книге Н. Я. Берковского «О мировом значении русской литературы» культ стихийной эпичности проецируется на всю историю русской культуры в следующих выражениях: «Русский народ принял в себя Европу, он обладал достаточными внутренними средствами, чтобы освоить новую цивилизацию; но мало этого — в самом освоении проявила себя такая жизнь, что оказались слабыми границы и пределы для нее; индивидуальность народа оказалась шире сегодняшнего дня Европы, шире буржуазной цивилизации. Не зная этого, не помня этого, нельзя проложить доступ к нашему искусству»[30]. Вся отечественная культура начинает пониматься в категориях сталинской эстетики — ее своеобразие вытекает из ломки норм («границ» и «пределов») напором какой-то неслыханно активной жизни. Монументальный пафос 30-х годов в 40-е переходит в откровенный культурный шовинизм, особенно драматичный на фоне полного отрыва отечественного искусства от мировой традиции и его крайнего оскудения. Это самодовольное утверждение почвеннической тотальности, синтетичности, монументальности, народности и риторичности завершает собой сложный процесс выработки эстетики социалистического реализма, возникающей в результате взаимодействия цензурных запретов и схоластического теоретизирования.

Когда в 1956 году цензура обрушилась на фильм Михаила Швейцера «Тугой узел», как обычно, было организовано публичное шельмование картины. Выступавший на обсуждении Иван Пырьев, анализируя ошибки постановщика, упрекнул его в том, что тот не снял намеченную в сценарии сцену с героем Сашей: «На лице выражение счастья. Заполненный солнечным светом, сияющий туман окружает его... «Хорошо так жить! Хорошо!» — говорит голос автора...

Вы же все эти эпизоды убрали... Отсюда и некоторая мрачность и обреченность. Свет-то, юность! поэтичность! любовь! и т. п. вы не сняли или убрали? От этого всего получился крен на левый борт!»[31]

Это типичное высказывание доброжелательного цензора. Только счастье жизни в его самых идеализированных формах в состоянии сбалансировать текст (а крен на левый борт — это крен и в сторону формализма). Свет, юность, любовь выступают эрзацами любой формальной работы, особенно если они лишены глубинной индивидуализации и остаются абстрактным светом, абстрактной любовью и т. д.

Многолетняя деятельность нашей жизнеутверждающей цензуры наложила глубокий отпечаток и на современное кинематографическое сознание с его склонностью к эпическому, рассуждениями об «образах» и «синтезе», страхе формализма, поисками «живых» и «полнокровных» героев, презрением к профессионализму и неумирающей идеей обязательной сбалансированности добра и зла.

[28] Толстой А. Задачи литературы (литературные заметки).— В кн.: «Из истории советской эстетической мысли 1917—1932 годов». М., 1989, с. 189—190.

[29] Там же, с. 189.

[30] Берковский Н. Л. О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с.12 .

[31] Игнатьева Н. Признана «идейно порочной».— «Искусство кино», 1989 , № 10, с. 81.

Андрей Тарковский

Лекции по кинорежиссуре

Предлагаем вниманию читателей текст лекций, прочитанных А. Тарковским на Высших курсах сценаристов и режиссеров при Госкино СССР. Стенограммы лекций были подготовлены к печати выпускником курсов режиссером К. Лопушанским и одобрены А. Тарковским в 1981 году. Предполагаемое их издание тогда не состоялось.

Сценарий

Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет и иметь не может.

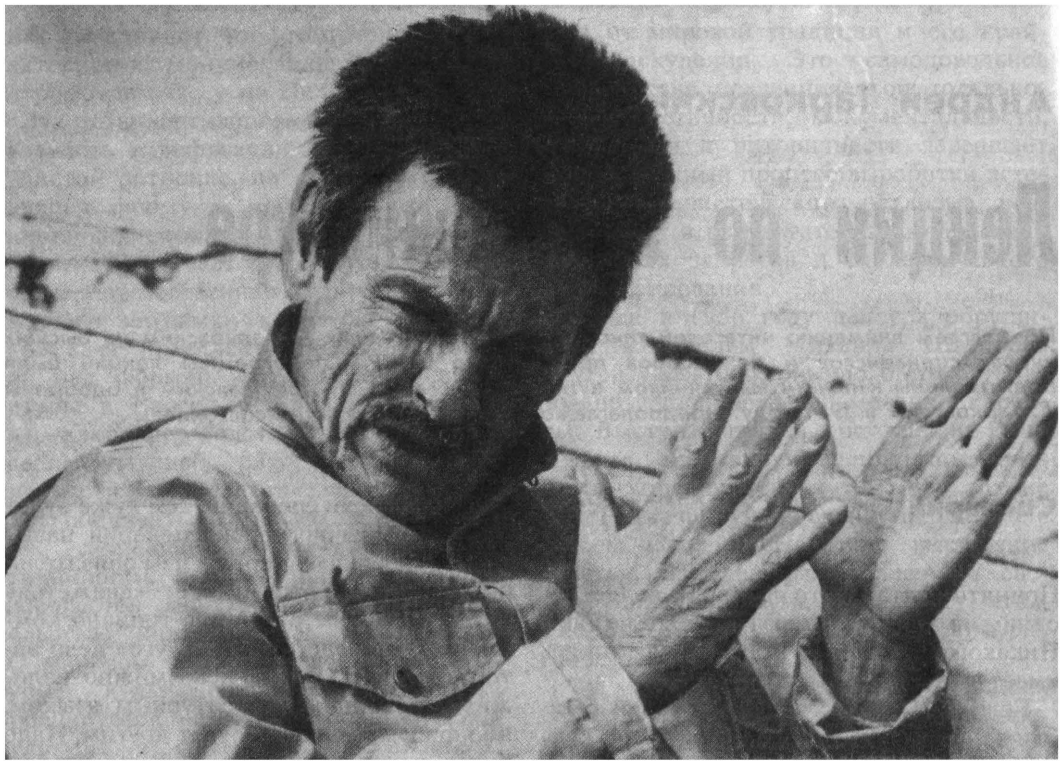
Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, то есть записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный непроходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не литературна. Но так как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы он был понятен всем. Это означает, что обычно пишется сценарий, весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз не адекватен образу литературному. Перефразируя известную пословицу, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм — это один раз увидеть, а сценарий — это десять раз услышать.

Невозможно записать кинематографический образ словами. Это будет описание музыки при помощи живописи или описание музыкой живописного произведения. Короче, вещь совершенно невозможная.

Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд, чем точнее написан сценарий, тем хуже будет картина. Обычно такой сценарий называется «крепким», герои в нем обязательно «превращаются», все «движется» и т. д. В основе своей это типично коммерческое предприятие. Другое дело авторское кино. В нем невозможно изложить концепцию литературным языком, ибо фильм все равно будет другим. Надо будет искать эквивалент. В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма. Настоящее кино задумывается от начала до конца. Весь сценарий картины Годара «Жить своей жизнью» умещался на одной странице, где была зафиксирована последовательность эпизодов. И все. Текста не было. Актеры говорили то, что соответствует ситуации.

Или, к примеру, другой фильм — «Тени» Кассаветеса, уникальная картина. Это импровизация в прямом смысле. Драматургия фильма возникла в результате отснятых эпизодов, а не наоборот. Здесь каждая ступенька в развитии действия антисхематична. Первоначальная схема была разрушена свойствами самого материала. Итак, никакой драматургии (в традиционном понимании), а все «стоит на ногах». Все монтируется, ибо все кадры — одной породы.

Однако это не означает, что можно выйти на улицу с камерой и снять кино. Вряд ли. На это уйдут годы. Сценарий необходим, чтобы помнить о за-



мысле, об отправной точке. В этом смысле сценарий — великая вещь, но тогда, когда он, повторяю, замысел, не более.

Я не представляю себе, как можно снять картину по чужому сценарию. Если режиссер снимает картину, целиком приняв чужой сценарий, то он неизбежно становится иллюстратором.

Если же сценарист предлагает нечто новое, то он уже выступает как режиссер. Однако чаще всего сценарист вынужден работать на среднем уровне. Поэтому идеальный случай для сценариста — задумывать и писать вместе с режиссером.

Постараюсь несколько подробнее изложить мои мысли в отношении сценария и самого понятия «сценарист». Да простят меня профессионалы-сценаристы, но, на мой взгляд, никаких вообще сценаристов не существует. Это должны быть или писатели, которые отлично понимают, что такое кино, или режиссеры, которые сами организовывают литературный материал. Ибо, как я уже говорил, такого жанра в литературе, как сценарий, не существует.

Вообще тут постоянно возникает дилемма. Скажем, режиссер, создавая сценарий, будет записывать в качестве действий, эпизодов только то, что он представляет себе в виде конкретного куска времени, которое он потом зафиксирует на кинопленку. С точки зрения литературной, эти сценарии будут выглядеть в высшей степени непонятными, нелепыми и недоступными, я уж не говорю для чтения, но и для редактуры.

С другой стороны, если же сценарист пытается выразить свой оригинальный замысел литературно, как писатель, то он не создает сценария. Он создает литературное произведение. Скажем, рассказ, помещающийся на семидесяти страницах машинописного текста. Ежели он будет делать запись по будущему фильму, так называемую монтажную запись, то тогда ему нужно просто подойти к камере и снять этот фильм,

ибо никто, как он, не представляет себе этого фильма, и ни один режиссер не сможет снять лучше. Потому что это будет замысел, доведенный почти до конца. Остается только снять его, то есть реализовать.

Итак, если сценарий очень хорош и кинематографичен, то режиссер, осуществляющий его, здесь ни при чем. Если же сценарий представляет из себя литературное произведение, то будущий режиссер вынужден будет все делать заново.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Не исключено, что может получиться полноценный фильм и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм.

Но все-таки самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически, а именно, когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или другое — автор сценария сам начал ставить фильм.

Поэтому, мне думается, совершенно невозможно в конечном счете разъединять эти две профессии — режиссуру и сценарное мастерство. Подлинный сценарий может быть создан только режиссером, или же он может возникнуть в результате идеального содружества режиссера и писателя.

Однако писатель в сценариста превратиться не может. Он может расширить свой профессиональный диапазон, хотя долгое пребывание для писателя в таком качестве мне кажется неплодотворным.

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для режиссера может быть только хороший писатель. Потому что перед сценаристом стоят задачи, требующие настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родствен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием полной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен многое дать режиссеру. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это не должно удивлять. Существует огромное количество примеров, скажем, во многом «новая волна», или, в большей степени, итальянский неореализм. Он весь почти вышел из бывших критиков, сценаристов. И это естественно. Поэтому все известные режиссеры, как правило, пишут сценарии или сами или в соавторстве с писателем.

Вообще, честно говоря, писание сценария и так называемое обсуждение его на всевозможных редсоветах — довольно старомодная и в чем-то даже реакционная вещь. Когда-нибудь кино от этого откажется. Ибо невозможно проконтролировать картину по сценарию, это просто наглядно видно. Огромное количество фильмов запускается с надеждой, что это будет хороший фильм, однако все они проваливаются, а картины, в сценарии которых никто не верил, вдруг становятся шедеврами.

Сплошь и рядом. Короче говоря, здесь нет никакой логики. Если кто-то думает, что по сценарию можно судить о том, какой будет фильм, то в этом он, смею уверить вас, глубоко заблуждается.

Однако, к сожалению, существует на Западе продюсер, который должен знать, во что он вкладывает деньги, а у нас существует Госкино, которое тоже должно знать, куда тратятся государственные деньги. Хотя это самообман. Причем уже доказанный неоднократно. С обеих сторон. И мы обманываем себя, и люди, которые пытаются нас редактировать, тоже себя обманывают.

Видимо, до тех пор, пока будет существовать продюсер в виде какого-то богатого человека или в виде государственного органа, мы будем нуждаться в такой профессии, как сценарист.

Что же касается содружества режиссера и писателя, то это тоже весьма сложная проблема. Дело в том, что чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки. Достаточно вспомнить произведения Андрея Битова или Гранта Матевосяна, чтобы понять, о чем я говорю. Поэтому для содружества режиссера и писателя очень важно, чтобы писатель понимал, что кинопроизведение не может быть иллюстрацией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной образности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира. В своей практике я столкнулся с непониманием этой закономерности со стороны таких писателей, как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже слово невозможно изменить в их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со Стругацкими было плодотворно. Короче говоря, не каждый хороший писатель может быть сценаристом в силу тех причин, о которых я уже говорил. И это не является недостатком или достоинством писателя. Просто специфика литературного образа и кинематографического различна.

Что же такое сюжет в сценарии? Очевидно, что в этом вопросе не может быть одноплановый ответ. Вспомним хотя бы уже приводимые в качестве примера фильмы Годара и Кассаветеса. Поэтому я остановлюсь на том понимании сюжета, которое представляется мне в настоящее время наиболее приемлемым, то есть отражающим мои представления о сценарии.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, чтобы сюжет сценария отвечал требованиям единства времени, места и действия по принципу классицистов. Раньше мне казалось интересным как можно полнее использовать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временны́е пласты, сны, сумятицу событий, ставящих действующих лиц перед неожиданными испытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временно́го разрыва. Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временно́го сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени.

Мне кажется, что подобное формальное решение, максимально простое и аскетическое, дает большие возможности.

Остановимся теперь на проблеме диалога.

Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточивать смысл сцены. «Слова, слова, слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одно-

временно в каждой из этих «плоскостей», только при полном знании этого можно добиться истинности, неповторимости факта. Только от точного соотнесения действия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

В литературе, в театральной драматургии диалог является выражением концепции (не обязательно всегда, но чаще всего). В кино посредством диалога тоже можно высказывать мысли, ведь в жизни так бывает. Но в кино другой принцип использования диалога. Режиссер постоянно должен быть свидетелем происходящего перед камерой. Речь в кино вообще может быть использована как шум, как фон и т. д. Не говоря уже о том, что существуют очень хорошие картины, где вообще нет никакого диалога.

В кино персонажи говорят не то, что делают. И это хорошо. Поэтому диалог для сценария — совсем не то, что в прозе. Если в театре возможен «характер-идея», то для кино он явно неприемлем. Даже в прозе характер различен в повести, романе или, скажем, рассказе.

Короче, функция персонажа, характера и соответственно диалога в кино совсем иная, чем в литературе, театре, прозе, то есть в других видах искусства.

Что же такое характер в кино? Как правило, это нечто, к сожалению, весьма условное, приблизительное, недостаточно полное по отношению к жизни. Хотя эта проблема неоднократно ставилась в кино и даже порой решалась довольно успешно.

Возьмем, к примеру, фильм «Чапаев». Эта картина, на мой взгляд, странная, так как сам материал ее доброкачествен, и это видно, но смонтирован безобразно. Такое ощущение, что материал снимался не для такого монтажа. Это пунктир, а не картина.

Бабочкин в чем-то убедителен и поэтичен, но не хватает материала, чтобы выстроить эти качества. В результате его характер дидактичен. Все настолько примитивно, включая саму схему картины, что рождается ощущение, что перед тобою какие-то обрывки картины. Вероятно, авторы хотели совсем не того, что получилось в окончательном варианте.

В фильме «Председатель» можно проследить подобный принцип в построении характера, то есть некую схему, в основе которой тезис: «герой, как каждый из нас». Однако ведь существуют и другие принципы создания характера. Вспомним хотя бы «Умберто Д.» режиссера Де Сика.

Каждый раз, сталкиваясь со схематичностью характера в фильме, невольно представляешь себе некоего автора, который сидит и думает, как рассказать эту историю поувлекательнее, поинтереснее, чувствуешь страшные усилия, направленные на то, чтобы заинтересовать зрителя во что бы то ни стало. В основе своей это основополагающий принцип коммерческого кино. В нем главной пружиной являются зрелища, а не живое обаяние образа, которое подменяется схемой, состоящей из перечня неких правдоподобий. Так, скажем, для того, чтобы сделать положительного героя «живым», обязательно надо поначалу показать его в чем-то отталкивающим, не симпатичным и т. д. и т. д.

Когда же мы имеем дело с подлинным произведением искусства, с шедевром, мы имеем дело с «вещью в себе», с образом таким же непонятным, как и сама жизнь. Как только мы говорим о приемах, о способах, методах, делающих произведение «увлекательным», так неизбежно оказываемся в рамках коммерческой подделки под жизнь.

Настоящее искусство не заботит, какое впечатление оно произведет на зрителя.

Иногда можно услышать такой упрек: фильм, дескать, не имеет никакого отношения к жизни. Вот этого я абсолютно не понимаю. Это, простите меня, бред какой-то. Ибо человек живет внутри событий, своего времени, он сам и его мысли — факт существующей сегодня реальности. «Не иметь никакого отношения к жизни» — это мог бы сделать марсианин.

Очевидно, что любое искусство занимается человеком, даже если какой-то живописец пишет одни только натюрморты.

Часто можно услышать такого рода высказывания, что недостаточно, мол, мы еще поднимаем проблемы, связанные с той или другой темой: с темой сельского хозяйства, темой рабочего класса, советской интеллигенции или какой-либо другой темой.

На мой взгляд, ставить так вопрос невозможно. Планирование кинематографического искусства по линии связей с какой-то темой безнадежно в смысле получения качественного результата.

Мне кажется, что кино, как любое искусство, своим содержанием и целью всегда имело в виду человека, прежде всего человека. А не необходимость осваивать ту или другую тему.

Я хочу напомнить о замечательном высказывании, известном и распространенном, но о котором мы часто забываем. Энгельс сказал, что «чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства».

Что это значит? В моем понимании это значит, что речь идет не об отсутствии тенденциозности — любое художественное произведение тенденциозно,— а речь идет о необходимости спрятать настолько глубоко идею, замысел авторский, чтобы произведение приобрело живую, человеческую, образную форму, художественный смысл, в котором преобладает художественный образ, маскирующий смысловой тезис.

Речь идет о том, что взгляды автора выражаются в комплексе, являются результатом очень серьезных раздумий, переживаний и их оформления. Следует помнить о том, что художник мыслит образами и только так способен продемонстрировать свое отношение к жизни.

Искусство занимается только человеком и ничем другим заниматься не может, а значит, и не может выйти за пределы человеческого взгляда, не может, так сказать, взглянуть на человека с другой стороны, со стороны «нечеловеческой». Я с этим сталкивался дважды в своей практике. В «Солярисе» мне показалось необходимым снять одну сцену нечеловеческими глазами, отказавшись от традиционного человеческого восприятия. Я имею в виду сцену покушения на самоубийство Хари и ее постепенную регенерацию. Однако из этого ничего не получилось. Оказалось просто невозможно этого сделать. Ибо любая стилизация и имитация чревата тем, что получится не образ, а лишь какая-то система логического доказательства.

Однако, как я уже говорил, существуют разные закономерности в построении характера в литературе, поэзии или, скажем, живописи.

То, что делает Шекспир в своих драмах, совершенно невозможно было бы сделать в литературе, ибо в классической драматургии в качестве характеров выступают целые философские системы, концепции. К примеру, Гамлет или Макбет. Это ведь не характеры, не типы; это концепция, точка зрения, что невозможно ни в литературе, ни в поэзии, так как будет выглядеть ужасно схематично. Это относится не только к драматургии Шекспира, но и к Островскому, Бен Джонсону, Пиранделло. Однако на театре — это наиболее естественная форма существования человеческого содержания.

Попробуйте по этому принципу, то есть не имея характеров, написать литературное произведение, и вы поймете, что это невозможно.

Я, честно говоря, не знаю ни одного романа, будь то средневековый или современный, в основе которого не лежал бы человеческий характер.

Но если в кинематографе начинаем разрабатывать человеческий характер способом литературным, то из этого, как правило, ничего не выходит. Я имею в виду ту точку зрения, согласно которой к кино надо относиться, как к некоему кинороману. На мой взгляд, это абсолютно неверно, потому что это в чистом виде попытка перенесения литературных принципов создания человеческого образа в кинематограф. Это будет литература, зафиксированная на пленку.

Если же сделаем попытку перенести в кино способ разработки характеров,

свойственный традиционному театру, то опять же из этого ничего не получится. Все будет ужасно фальшивым, схематичным.

Следовательно, у кино должен быть какой-то свой способ изложения мыслей. Это не означает, что все режиссеры должны работать одинаково. Это просто значит, что для кино существует свой материал, в котором тот или другой режиссер будет работать по-своему.

Таким материалом, как я уже говорил, является время.

Заметьте, как только режиссер касается других видов искусства, включая их в свою образную систему, так наступает какая-то пауза, некая мертвая зона, картина перестает жить, ибо эти чужеродные вкрапления разрушают цельность произведения. Кстати, как правило, становятся старомодными, не выдерживают проверки временем те картины или места в картине, форма которых не является специфической для кинематографа, а возникает в качестве забранной, узурпированной формы, принадлежащей другим жанрам искусства.

Очень часто в рассуждениях о кинодраматургии можно услышать разговоры о «действии» как неком основном принципе.

Все говорят о действии. Что же это такое? Действие — это форма существования предметов и реального мира во времени. Вот и все, не более того. А вовсе не детективный сюжет, которым, как шампуром, пронизываются все эпизоды, гарантируя успех предприятию. Все это условность. Все это театр, в принципе.

Мы мало обращаем внимания на жизнь, мы невнимательны и небрежны к жизни, которая является причиной искусства, мы занимаемся творчеством в кабинетах по принципу Жюля Верна. Возникло какое-то огромное количество штампов, какой-то условный язык, эсперанто. Мы занимаемся тем, что рассказываем какие-то истории, историетки старым языком, не свойственным нам самим, повторяем друг друга и ничего никому дать не можем. Ну, это может привлечь определенную публику, прокат на этом заработать может. А в принципе кинематограф еще по существу серьезно не тронут.

Мне рассказали случай, который произошел с одним человеком во время войны. Одного человека расстреливали за трусость или за предательство, не помню. Человек этот и еще несколько людей с ним стояли около бывшей начальной школы. Была весна, снег кое-где еще не растаял, лужи вокруг. Они стояли около стены. Перед тем как их расстреливать, им приказали раздеться, снять шинели и сапоги. Потому что трудно было с обмундированием и вообще. Все сняли, а один из них снял шинель, аккуратно сложил, думая о чем-то другом, наверное, и стал ходить с целью положить шинель на сухое место. А кругом были лужи, просто некуда было ее положить. А он не привык класть ее в воду. Этот человек через несколько минут лежал уже в виде трупа у стены, и никакая шинель была не нужна ему. Но он действовал автоматически, по привычке, так как мысли его были далеко в преддверии смерти. И в этом выразилось его состояние. Мне это кажется чрезвычайно выразительным.

В конечном счете в кино всегда поражает точность. Вот, кстати, недавно появился в кинематографе очень талантливый человек — это Алексей Герман из Ленинграда, который сделал, по-моему, очень интересный фильм «Двадцать дней без войны». В этой картине, несмотря на отсутствие цельности, есть совершенно поразительные куски, которые говорят о том, что перед нами, конечно, кинематографист. Я назвал бы десяток прославленных мастеров, которые ему в подметки не годятся, несмотря на то, что он еще многого не умеет. Причем даже не столько он, сколько его сценарист.

В этой картине есть поразительные места. Например, эпизод — митинг на заводе, в Ташкенте. Ну, я не знаю, это такого класса эпизод, на таком уровне сделано, что просто диву даешься, как это вообще могло родиться у человека, который даже не видел войны. Дело не в том, знает он войну или нет, а в том, что́ он чувствует и как разрабатывает это.

Хорошо, если бы вы посмотрели работы Сергея Параджанова, обе, особенно вторую, потом все три картины Отара Иоселиани. Это все люди, которые очень глубоко «роют», потому что они понимают, что́ такое кинематограф. Причем вы не будете отрицать, что все они совершенно не похожи друг на друга. Наоборот, совершенная противоположность в манере, тематике, во всем.

Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время — это уже форма. В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении.

При таком понимании формы не имеет значения последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д. В картине «Зеркало» во многом использован такой принцип организации материала.

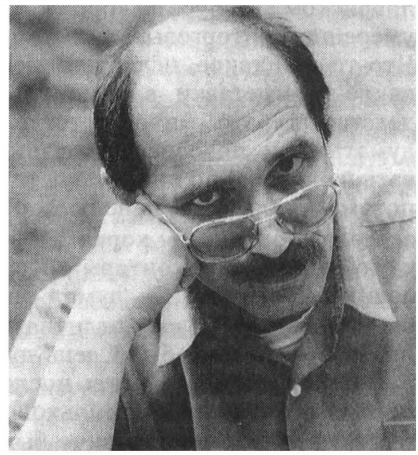
В основе своей кинодраматургия ближе всего к музыкальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоций. Вызвать эмоцию можно только путем нарушения логических последовательностей. Это и будет кинодраматургия, то есть игра последовательностью, но не сама последовательность. Нужно искать не логики, не истории, а развития чувств. Не случайно Чехов, написав рассказ, выбрасывал первую страницу, то есть убирал все «потому что», убирал мотивировки. Только когда материал освобождается от «здравого смысла», рождается живое чувство в своем естественном развитии и превращениях. Давно проверено — чем лучше материал отснятой картины, тем скорее он разрывает первоначальную драматургию.

Подлинный художественный образ обладает не рациональным толкованием, а чувственными характеристиками, не поддающимися однозначной расшифровке. Вот почему внелогичные, музыкальные законы построения материала куда точнее и художественнее, чем пресловутый здравый смысл. Вообще искусство — это попытка составить уравнение между бесконечностью и образом.

Произведение должно быть способно вызвать потрясение, катарсис. Оно должно уметь коснуться живого страдания человека. Цель искусства не научить, как жить (разве Леонардо учит своими мадоннами или Рублев — своей «Троицей»). Искусство никогда не решало проблем, оно их ставило. Искусство видоизменяет человека, делает его готовым к восприятию добра, высвобождает духовную энергию. В этом и есть его высокое назначение.

Публикацию подготовили
К. Лопушанский, М. Чугунова

Продолжение в следующем номере



Александр Кабаков

Вам отказано окончательно

Киноповесть

Вечерами он сидел на своем низком балконе — малогабаритный второй этаж,— прислушиваясь к надвигающемуся приступу. По старому рецепту закуривал папиросу с астматолом — где-то по своим хитрым каналам доставал Колька — хрипел, успокаивался, рассматривал скрывающийся в сизом воздухе свой двор, даже не двор, а так, проезд между хрущевскими пятиэтажками. Сняв очки, чтобы лучше видеть в даль, наблюдал за одной соседкой из примыкающей к его дому девятиэтажной башни. Крупная, очкастая, плохо и невнимательно одетая, в кривоватых туфлях на огромных ступнях, она была удивительно похожа на его мать, и он вспоминал ледяные довоенные зимы, проклятые годы, и письмо соседки из эвакуации, которое он прочел на переформировании в Троицке. «Мамаша ваша умерли сыпняком... аттестат нигде не нашли, так что извините... с приветом из города Алма-Ата, что обозначает «отец яблок...»

Отец яблок, думал он. Наш мудрый, великий, самый человечный, самый усатый отец яблок, думал он.

Раз в неделю приезжал Колька — в важной шапке, в дубленой шубе, на совершенно уже ни в какие представления не вписывающемся животе шуба натягивалась неприлично. Колька долго пыхтел внизу, снимая щетки со стеклоочистителей «Жигуля», потом с трудом задирал голову на апоплексической шее, смотрел на балкон, часто мигая. «Давай, поднимайся,— хрипел астматик, выбираясь из старого, навеки помещенного на балкон кресла,— давай, жиртрест...» Шел открывать дверь, волоча за собой рваный клетчатый плед — подарок еще к пятидесятилетию от тогдашней очередной Колькиной жены. Нынешняя, в крашеной копне сухих волос над совершенно белым, мучного цвета лицом, с широкой спиной и низкими ногами, шла на кухню, сразу принималась мыть тарелки и готовить еду — была она, при внешности самой злобной из торговок, бабой доброй и Кольке невероятно преданной — последняя, видать. Выпивали немного, Колька с большими подробностями рассказывал о делах в тресте — хотя служил он там начальником АХО, но все трудности в строительстве принимал близко к сердцу. «Это друг,— думал старик, дыша какой-то новой противоастматической гадостью,— это друг, и он может быть и таким — любым...» Потом Колька начинал клевать носом, жена укладывала его подремать на часок, потом они уезжали — Колька, неделикатно разбуженный, ничего не понимал, хлопал белыми ресницами, жевал кофейное зерно, долго искал ключ от машины...

Гораздо реже заходил Сережа Горенштейн — один из новых приятелей. Познакомились еще тогда, в шестьдесят девятом, в той шумной и полной глупых надежд очереди... Для Сережки она стала первой — он некоторое время еще пошумел и в калининской приемной, и на Пушкинской, и вывозили его однажды на ми-

лицейском автобусе за сорок километров ночью — пока, наконец, не сник, не притих, умеренно приторговывая своими поделками, довольно популярными в дипкорпусе. Что-то там такое, недостаточно выдержанное он ваял, что-то малевал, бубнил про какие-то выставки в каких-то пчеловодствах — старик этим не интересовался, детство все это, милое детство... Сам он, получив отказ, дергаться не стал, стал думать — но подоспела болезнь, и думать стало бессмысленно, нужно было доживать на пенсию по инвалидности и зарплату сторожа соседней платной автостоянки, потом — только на пенсию... «Им повезло,— думал астматик,— у меня под ногой оказалась банановая корка... Если бы не астма, мы бы еще посмотрели, кто кого,— у этой уважаемой конторы с Кристаповичем бывало много хлопот, и не всегда в их пользу. Им повезло,— думал он,— им придется возиться с похоронами...» Мысли были нелепые, он сам отлично понимал, что с похоронами будет возиться Колька или собес, но ему было лень думать умно...

С Сережей подружились после того, как обнаружилось, что Кристапович отлично помнит его еще по коктейльхолловским временам — разносторонний Сережа играл там на рояле. Кристаповичу был симпатичен этот лихой, явно неглупый и добрый еврей, весь в седых кудрях, сильно хромой красавец, непременный человек всюду, где шла эта нынешняя странная московская жизнь,— на каких-то ночных концертах нового, не похожего на джаз джаза, на вернисажах в обычных квартирах где-нибудь у черта на рогах, в новостройках, на приемах у дипломатов, куда приглашали со смыслом, которого Кристапович никак не мог понять...

— Многое изменилось в семидесятые,— говорил Сережа, вытаскивая бутылку коньяка из джинсов, мудаковатых этих штанов, к которым старик так и не притерпелся.— Многое изменилось, и контора — уже не та контора...

— Контора — это всегда контора,— говорил Кристапович.— Честное слово, Сережа, вы ошибаетесь... Если бы вы были правы, и это была бы уже не та контора, мы бы не здесь сейчас с вами выпивали, а там... Где-нибудь на Майорке...

И однажды Горенштейн сказал:

— Вы были правы, Миша... Я понял — здесь нужно по-другому... И кажется, теперь есть случай... Мне нужен именно ваш совет...

— Почему именно мой? — поинтересовался Кристапович, хотя он уже догадывался, почему.

— Вы мне кое-что рассказывали о той вашей жизни... На войне и после войны... О вашем принципе — ударом на удар...— сказал Сережа.— Если вы не придумаете, что сделать в этом случае, никто не придумает.

— Я придумаю,— пообещал Кристапович.

Он и действительно придумал.

...Елена Валентиновна провела август на юге, а в первых числах сентября ехала с Курского домой — по обыкновению, с одним клетчатым чемоданишкой на молнии и никуда не влезающими ластами. Отпуск удался, плавала она, как всегда, часами, вызывая неодобрительное удивление курортных дам отсутствием — почти полным — нарядов, живота, дамских интересов, наличием очков и отличным кролем. Местные молодые люди — не те, которые проводили дни, рыская в изумительных плавках по пляжам санаториев и поражая приезжих водобоязнью и буйной растительностью, а вечера сидя в машинах с открытыми в сторону тротуара дверцами, выставив наружу ноги в спортивной обуви и руки в затейливых часах,— а те, что днем делали какую-то необходимую даже в этой местности работу, а под вечер приходили к морю и сразу выныривали метров за десять... Эти прекрасно сложенные и молчаливые юноши, явно побаивающиеся женщин, и особенно блондинок, ее почему-то отличали, звали играть в волейбол, и Елена Валентиновна старалась принимать пальцами, иногда забывая даже беречь очки...

Один из этих смуглых атлетов, механик с местной ТЭЦ, разрядник едва ли не по всем существующим видам, причем не на словах, как водится в тех краях, а, судя по плаванию и волейболу, и правда первоклассный спортсмен, вскоре начал приходить на этот числящийся закрытым пляж чаще других. Они плавали вместе, он выныривал то справа, то слева, вода стекала с его сверкающих, как котиковый мех, коротко стриженных волос, он молча улыбался ей, вода затекала за его плотно стиснутые зубы, каких она прежде в жизни не видела, вода сверкала на его ресницах, более всего подходящих томной девушке, а не восьмидесятикилограммовому грузину, вода поднималась к горизонту зеленым горбом, над которым едва возвышалась зубчатая черточка пограничного катера, и вода уходила назад, к пляжу, косыми отлогими волнами, неся редкие головы робких санаторных пловцов, зеркально отражая солнце, и в этом блеске слабо вырисовывался исполосованный балконами корпус и чье-то яркое полотенце рвалось с чьего-то шезлонга в небо — и он снова нырял, не гася улыбку и так и не разжав хотя бы в едином слове изумительных зубов.

За два дня до отъезда она привела его к себе в номер.

Соседка уже улетела в свой Харьков, заезд бесповоротно кончался, а новый еще не начался — она была одна. Он пришел в белой рубашке и, конечно, в нескладных местных джинсах. И только теперь в темноте она заметила, что глаза у него светлые, очень светло-серые глаза, совсем не здешнего, масличного цвета... Среди ночи на него напал кашель, он давился, зажимая рот подушкой и испуганно косясь на тонкие казенные стены. Он всего боялся, и его испуг едва не помешал всему — а она изумлялась его светлым глазам, своей ловкости и настойчивости и вообще всему — механик, Боже мой...

Дато проводил ее до вокзала, а к поезду почему-то не подошел — повернулся, перебежал площадь, зажимая в руке адрес и телефон, и вскочил в раскаленный, вонючий автобус, отходящий в селение, откуда он был родом,— она не смогла отговорить его от сообщения матери. Ночью в темном купе, измученная прокисшим поездным воздухом и собственной трудно поправимой глупостью, она расплакалась, яростно утираясь отвратительной даже на ощупь простыней.

В нижней квартире она забрала кипу газет, какие-то счета и переводы, письма от дочери из спортлагеря, таксика Сомса, плачущего от счастья, и поднялась к себе. На всем лежала сиреневая пыль. Впереди был год работы, по утрам девочки в онти будут жаловаться на мужей, кое-что описывая шепотом, будет невыносимый, темный и дождливый декабрь, и дай Бог дожить до лыжной погоды... Сомс то прыгал, то ползал на животе, стонал и припадал к коленям. Из пачки газет выпало странное письмо — конверт с цветными косыми полосками по краю, ее адрес и имя надписаны латиницей. Обратный адрес с трудом разыскала на обороте — письмо было из Милана. От начала и до конца было написано, как и следовало ожидать, по-итальянски. Надо же, не по-немецки и не по-английски, что она с ним будет делать? Подпись была разборчива, но совершенно незнакома. «Попрошу завтра в отделе... Стеллу попрошу, она приличная девка... пусть прочтет... непонятно, кто это мне может писать из Милана... Может, по книжной ярмарке какой-нибудь случайный знакомый... но я вроде никому адреса не давала...» Елена Валентиновна была озадачена, но в меру — бывали у нее знакомые в том загробном мире, время от времени она прирабатывала, переводя на каких-то конгрессах и симпозиумах, ярмарках и выставках, работа эта была не слишком приятная — хамство с одной стороны, безразличное презрение, как к муравьям,— с другой... Но деньги постоянно были нужны, отказываться не приходилось, более того — за такую работу боролись, и давала ей эти наряды та же Стелла, муж которой чем-то эдаким занимался не то во Внешторге, не то в МИДе, не то еще где-то... Но в Италии у нее, кажется, никаких знакомых не было и быть не могло, с ее основным немецким и вторым английским. Впрочем, черт их знает, где они там, в своем мире сказок, живут.

И она, спрятав письмо в сумку, принялась разбирать чемодан, стирать, вытирать пыль — хотя бы в кухне для начала...

Стелла была на больничном и вышла только через неделю. Письмо они прочли в обед, и у Елены Валентиновны сразу как начало звенеть в голове, так и звенело, пока отпрашивалась, ехала домой, поднималась в лифте. Все ее недоумения, опасения и догадки, связанные с письмом, отлетéли и уже успели мгновенно забыться — то, что шепотом прочла пораженная до заикания Стелла, не имело, не могло иметь ничего общего с нею, с ее жизнью. И тем не менее это было, было написано простым итальянским языком и нисколько, ни капельки не было похоже на шутку! Жизнь едва заметно покачнулась, и в голове Елены Валентиновны все звенело, звенело...

Она открыла дверь и в комнате, прямо напротив, увидела в кресле Дато. Он сидел, глубоко откинувшись и разбросав ноги в тех же наивных штанах. В животе его, чуть выше кустарной медной пуговицы, торчала наборная рукоятка ножа. Кровь уже потемнела на той же белой рубашке. Елена Валентиновна закричала без голоса и упала на пол в прихожей. Из-под дивана тихо завыл Сомс. В открытую дверь протиснулся человек, перешагнул через Елену Валентиновну, захлопнул дверь, прошел в комнату, сел на диван, закурил. Сомс оборвал вой и зарычал. «Тихо, собачка,— сказал человек,— тихо, слушай...»

— Сережа, а не выдумал все это твой иностранец? — спросил Кристапович. Окурки «Беломора», из мундштуков которых вылезали ватки, громоздились в пепельнице — старой немецкой пепельнице синего стекла с выдавленным в дне оленем. Кристапович двинул пепельницу по столу, окурки посыпались, и обнаружилось, что под ними лежит перочинный нож со штопором — а его искали час назад по всей комнате. Кристапович закашлялся, отдышался, глотнул коньяку.— А может, и не выдумал... То-то я ее уже давно во дворе не вижу... Ну, давай, давай дальше...

Месяцы этой зимой летели, как летит время во сне — тянется, тянется,— и вдруг все, конец, пробуждение и оказывается, что и всего-то длился весь кошмар минут пятнадцать... Начиная с первых слов Георгия Аркадьевича: «Зачем молодого любовника резать? Нехорошо, слушай, мать второй год чачу на свадьбу варит, он от невесты отказывается, в Москву едет, к пожилой москвичке, слушай, а она его финкой, а?» — начиная с этого видения, бреда, все пошло без перерывов. И сон, когда наконец приходил под утро, тоже не давал перерыва: все то же, рукоять из веселых пластмассовых колец, Георгий Аркадьевич, без видимых усилий выносящий тяжелый и длинный сверток к своей машине, и опять Георгий, омерзительная глупость его важных манер, глупость каждого движения, глупость пиджака, застегнутого под животом, выпирающим над низко сидящими брюками, глупость непропорционально маленьких рук и ног, золотых цепочек и всяких блестящих штук, которыми была со всех сторон обвешана и облеплена его машина... Время от времени он находил какую-нибудь самую идиотскую форму, чтобы дать ей понять — он твердо уверен, что именно она убила Дато, но он... ради нее... и вообще... Глупость и ужас.

На ее счастье, она уже давно носила очки с подтемненными стеклами, это была ее единственная экстравагантность, и теперь сослуживцы не замечали красных глаз, застывшего на лице страха, только женщины завидовали тому, как она быстро худеет, предполагая затянувшийся курортный роман — однажды кто-то позвонил домой, ответил Георгий Аркадьевич. Он появлялся днем, утром, ночью, открывал дверь своим невесть откуда взявшимся ключом, часами звонил по телефону, о чем-то договаривался, грузчики вносили упакованную мебель, в квартире пахло дровяным складом, однажды Елена Валентиновна увидела его днем — шла в обеденный перерыв, брела без смысла, не заходя даже в продуктовые, и увидела его за стеклом, он стоял в ювелирном магазине и беседовал с молодым человеком в мятом кожаном пальто и огромной лисьей шапке. Елена Валентиновна вернулась в отдел, села за стол, вдруг стол уплыл в сторону, и она оказалась лежащей на клеенчатом

диване медпункта, над ней было слишком крупное, близко склоненное лицо Стеллы, от непереносимого любопытства подруга даже кончик языка высунула. «Наверное,— сказал чей-то голос,— возрастное... бывает. Ей сколько? Ну, видите, приливы, дело обычное...»

Дочь не замечала ничего. Прибегала, хватала сумку с барахлом для бассейна, книгу, неестественной официальной улыбкой отвечала на идиотские шутки Георгия Аркадьевича и убегала, на ходу запив холодный сырник водой из-под крана. С Еленой Валентиновной почти не разговаривала. Только однажды спросила: «Он теперь всегда будет жить у нас?» И, пока мать собиралась с силами, махнула рукой: «Пусть, я не против... Он, видимо, богатый?» Елена Валентиновна только дернулась — она как-то давно не употребляла даже мысленно этого слова по отношению к живым людям — то ли не задумывалась об их богатстве, то ли круг знакомых был такой — нечего и задумываться.

Совершенно изменился быт. У дочери появились джинсы за полторы сотни — после чего она и сделала умозаключение относительно Георгия, ели теперь очень поздно, часов в девять вечера, он привозил финскую колбасу, сулугуни и зелень с рынка, на столе стояла бутылка коньяку... Перед сном Елена Валентиновна как всегда гуляла с Сомсиком. В голове было пусто, мелькали какие-то нелепые картины, такс шел молча и сосредоточенно, на других собак глядел отчужденно, даже к приятелям не бежал — так ведут себя со сверстниками дети, пережившие горе.

К ее собственному удивлению, на работе никто ни о чем, кажется, не догадывался, забыли и о предполагаемом романе с кавказцем, и даже об обмороке, а Стелла не интересовалась и тем, как Елена Валентиновна намерена реагировать на письмо, только иногда посматривала ожидающе, но Елена Валентиновна отмалчивалась.

Время от времени к Георгию приходили друзья в перстнях, хороших костюмах, в дубленках и шапках из мехов, названия которых она не знала. Одни были похожи на самого Георгия Аркадьевича, другие на израильского премьер-министра, каким его иногда показывали по телевизору или на газетных карикатурах. Сидели допоздна, Елена Валентиновна засыпала, да и бодрствуя, из беседы ничего не понимала — назывались какие-то грузинские и еврейские имена, ругали какого-то Мераба, который всегда подводит. Однажды, проснувшись часа в два, она услышала: «Не тяни, Гоги, не тяни, я тебе говорю! Пока оформишь брак, пока полгода переждешь, пока документы подашь, пока разрешение получишь...» Другой голос перебил: «А, разрешение!.. Пока там мой инспектор сидит, мои люди будут быстро получать разрешения, это я вам ручаюсь... Я этого фоне квас зарядил на десять штук просто так, что ли? Не в этом дело, Георгий Аркадьевич, а в том, что вам еще эту агоише красавицу придется уговаривать, ей березок будет жалко, это точно... И еще мой вам совет: бросьте вы эту мебель-шмебель, все эти камешки-цепочки и прочий дрек! Вы занимаетесь серьезным делом, и не для того я ехал помогать вам из самой Одессы, чтобы вас здесь замели за какое-то фуфло! Приступайте к делу, Георгий Аркадьевич...» И снова закаркал первый голос: «Не тяни, Гоги, не тяни...» «Я ее по-своему уговорю»,— сказал Георгий. Елена Валентиновна пошевелилась, чтобы скрыть это движение, перевернулась на другой бок — будто во сне. Голоса затихли, а она и действительно задремала, что-то будто промелькнуло перед нею, на минуту она что-то поняла как будто, и даже приняла какое-то решение, и связала все — и то письмо, и Дато бедного, и эти мерзкие голоса,— но утром все забылось, снова на жизнь наполз обычный в последнее время туман, какая-то рябь... Уже больше месяца по вечерам она принимала таблетку, а то и две тазепама, люминала, триоксазина — что удавалось достать. Иногда таблетки запивала глотком коньяка — тогда рябь и туман становились особенно густыми, жила в полусне, к тому же всю первую половину дня раскалывалась голова. Серые глаза, залитая кровью белая рубашка, смешные джинсы и рукоятка финки время от времени всплывали в поле зрения откуда-то сбоку, иногда заслоняли все, иногда колыхались где-то на периферии зрения, но совсем не исчезали ни на минуту...

На Новый год Георгий сделал два предложения: утром тридцать первого предложил Елене Валентиновне выходить за него замуж и ехать праздновать это решение одновременно с Новым годом в загородный ресторан, где, оказывается, его друзья еще месяц назад заказали столик. Елена Валентиновна посмотрела на него, стараясь пробиться через проклятый туман, остановить взглядом это прыгающее лицо, но не сумела — рябь шла волнами, с подлого лица смотрели светло-серые глаза — те самые, с мохнатыми ресницами и виноватым выражением... Она кивнула — согласилась, по этому поводу быстро выпили две бутылки шампанского — прямо с утра. Георгий куда-то исчез, Елена Валентиновна послонялась по квартире — день был выходной, дочь еще вчера уехала, кажется, на какой-то зимний пикник, было пусто и тоскливо, как и прежде бывало ей по праздникам, делать ничего не хотелось — на кухне обнаружила гигантскую мутную бутыль розовой жидкости с парфюмерным запахом, вспомнила, что это принес вчера какой-то человек, сказал, что домашнее вино. Попробовала — вино оказалось прекрасное...

Разбудил Георгий, совал в лицо пластиковый мешок, вытряхивал из него блестящее платье, отливающее металлом,— такого она раньше не то что не носила, и не видела никогда. Хотела встать — покачнулась, ее едва не вырвало прямо на шикарное платье. «Э-э, дорогая Леночка,— захохотал Георгий,— похмеляться надо, да? Сейчас, сейчас...» Почти насильно влил полстакана коньяку, потащил под ледяной душ, когда через час она почти очухалась,— рвало ее минут десять — снова заставил выпить коньяку... Часам к семи она уже была совсем в норме, и даже весело ей вдруг стало, хотелось в ресторан, о котором она раньше только слышала какие-то неотчетливые легенды, танцевать хотелось — она все забыла, будто и не было ничего, и даже Георгий, достающий из огромной плоской коробки невиданно тонкие сапоги и ахающий — какая фирма, а смотри, какая изящная вещь, а,— не раздражал ее, будто так и должно быть — все эти вещи и такой человек в ее квартире... «Рублей сто, наверное, сапоги»,— сказала она с уважением. Дочь, которая вдруг оказалась здесь же — пикник не удался, что ли,— засмеялась с выражением все того же холодного внимания в ускользающих глазах: «А триста не хочешь? Не те понятия у тебя, мамочка, доисторические...» Сама она тоже собиралась в какую-то компанию, заглядывала в зеркало через плечо отчужденно взирающей на себя Елены Валентиновны. Георгий протянул девчонке такую же коробку с сапогами — Бог его знает, откуда он их извлекал, как фокусник. Дочь застыла, потом, пробормотав «Спасибо, Георгий Аркадич», ушла в комнату, натянула сапоги и осталась сидеть на диване, вытянув перед собой ноги, будто оцепенела...

На плечи Елене Валентиновне Георгий накинул свою дубленку. «Слушай, и то приличней, чем твое пальто-мальто...»

Перед рестораном на стоянке снег был сплошь гофрирован шинами, из стилизованного деревянного дома рвалась музыка, милый Елене Валентиновне запах сосен, напоминающий о прошлых нормальных, невозвратимых зимах с лыжами в Богородском парке, мешался с тошнотворным запахом бензина и сильных — французских, наверное, дилетантски подумала она — духов. В зале народу было полно, за дальним столиком сидели друзья Георгия, все те же, как с карикатур Бориса Ефимова. Мужчины и женщины, сидевшие за другими столиками и танцевавшие посередине зала, все были примерно одинаковые. Мужики либо напоминали опять же друзей Георгия, либо были определенно и безусловно иностранцами, которых она по непонятным и для себя самой признакам, будучи невнимательной к одежде, все же всегда безошибочно отличала. А женщины все были очень нарядны, надушены, большей частью молоды или казались молодыми, среди них не было ни одной в очках, и Елена Валентиновна даже в своем серебряном платье и дико неудобных, хоть и лайково мягких сапогах от всех остальных дам — она не терпела этого слова — сильно отличалась. Может, тем, что платье носила неумело, а сапоги тем более, может, просто выражением лица, какое складывается к середине жизни у человека, всегда зарабатывавшего на себя, и зарабатывавшего серьезным и скучноватым делом...

Выпили за уходящий, за наступающий, в зале все неслось и вспыхивало, друзья Георгия время от времени вытаскивали зеленые полусотенные бумажки и шли к оркестру, после чего певцы прерывали свой англосаксонский бесконечный вокализ, меняли высокие подростковые голоса на обычные хамоватые и лихо отхватывали какую-то песенку, вроде блатных времен детства Елены Валентиновны, только еще глупее и местечковее.

Часам к четырем все перезнакомились, перебратались, Елена Валентиновна здорово охмелела от усталости и на старые дрожжи, ее все время приглашал танцевать какой-то седой, высокий, очень элегантный, в невероятном каком-то пиджаке, со смешным русским языком. Представился, дал карточку — Георгий ничего не заметил, был уже сильно хорош. На карточке было и по-русски — секретарь, атташе, республика, что-то еще — и латиницей, от которой сразу зарябило в глазах, вспомнилось то письмо. Письмо, подумала Елена Валентиновна, вот в чем все дело, в письме, на которое она до сих пор не ответила, с письма все началось! Но тут же мысль эта забылась, уплыла, от нее осталась только тень, ощущение открытия тайной причины... К их столику подошел какой-то человек, глядя на Елену Валентиновну в упор, зашептал что-то на ухо Георгию Аркадьевичу, тот слушал, трезвел на глазах, наливался сизой бледностью — будто менял красную кожу на серо-голубую, заметна стала отросшая к середине ночи щетина. Встал, резко пошел из зала, кто-то из друзей кричал вслед: «Гоги, отдай ключи, не будь сумасшедшим человеком, отдай ключи, это же понт, Гоги!» — но он вышел, оркестр тут почему-то замолчал, и Елена Валентиновна ясно услышала, как ревет, удаляясь, машина,— но и это тут же забылось, и она опять танцевала с седым дипломатом, и вдруг увидела, что у него глаза Дато, светлые в темноте, и оказалось, что они уже едут в машине, это была, конечно, машина итальянца, длинная и горбатая, как борзая, прекрасно пахнущая изнутри машина...

Утром ее разбудил звонок в дверь. Она кое-как сползла с дивана, серебряное платье валялось на полу, сапоги свесили голенища со стула, спала она прямо в комбинации... В ту секунду, когда она нацепляла очки и пролезала левой рукой в рукав халата, будто свет вспыхнул — она вспомнила сразу все последние месяцы, весь этот кошмар и фантастику, которую невозможно было представить связанной с собственной жизнью, вспомнила письмо — и снова все поняла, все причины и связи, и снова сразу же забыла понятое... Только слова из письма неслись в голове, пока шла к двери.

«...две сестры, старшая Женя и младшая Зоя. Первое время обе семьи примыкали к русскому дворянскому обществу Белграда, однако перед самым окончанием войны переехали в Италию и поселились в пригороде Милана. Месяц назад скончалась Зоя Арменаковна, а Евгения Арменаковна умерла еще в пятидесятые годы... в сертификатных ценностях, недвижимости и существенной доле доходов небольшой фабрикации приборов для аэропланов... имею честь предварительно уведомить, как друг многих лет вашей семьи... Дж. Михайлофф, дипломированный архитектор».

Снова позвонили — длинно, бесконечно. Она, наконец, добралась до двери, открыла. На площадке стоял милиционер — она не разбиралась в званиях. Он назвал ее имя, отчество, фамилию, адрес, год рождения — все с вопросительной интонацией. Она кивала, запахивала халат, предложила войти — даже не испугалась, за последнее время привыкла ко всему, была уверена, что кончится все в любом случае очень плохо. Милиционер прошел на кухню, сел, не глядя по сторонам, на край табуретки: «Гулиа Георгий Аркадьевич, 1931 года рождения, грузин, постоянное место жительства город Поти, по профессии экономист, у вас проживал? В состоянии опьянения... тридцать восемь минут, на участке МКАД между... в результате прицеп грузового автомобиля ЗИЛ-130, груз — картофель... выброшен... грудной полости, брюшины, позвоночника в области... не приходя... паспорт на ваше имя, денег в сумме...»

Елена Валентиновна вспомнила, что вчера утром отдала Георгию паспорт, чтобы

подавать заявление в ЗАГС. Она подошла к крану, налила полчашки воды, обернулась к милиционеру — лицо его уплывало, но она старалась следить за ним, сосредоточенно всматриваясь в переносицу, спросила: «У вас случайно нету чего-нибудь от головной боли?» Милиционер молча, не удивляясь ее спокойствию при сообщении о смерти близкого человека, порылся в кармане, вынул мятую пачечку пиркофена. В это же время зазвонил телефон, глотая таблетку, она взяла трубку. «Элена? Это здесь Массимо, амбасада република Итальяно. Как вы здоровы? Все нормально? Элена, нужен разговор с вами, я уже не мог спать сегодня от ночного времени... Элена? Пер фаворе, алло? Элена, алло... вы слышаете?!»

Милиционер смотрел на нее грустно и серьезно. Она заметила, что глаза у него были светло-серые, совсем светлые в сумеречном зимнем свете, вяло вползающем на кухню. «Такая веселенькая цветная ручка, колечками, знаете?» — сказала Елена Валентиновна милиционеру. Он не успел вскочить — она рухнула ничком, виском в сантиметре от края мойки. Трубка моталась на растянувшейся спирали шнура, оттуда шел хрип и сквозь хрип: «Пер фаворе, Элена... вы слышаете?!.. О, не перерывайте, девучка, не перерывайте!..» — бедный итальянец все перепутал, действовал как при общении с советской междугородной. Милиционер положил трубку на место, тут же снял, стал вызывать «скорую»...

— Кое-что я уже начинаю соображать,— сказал Кристапович.— Бедная баба, ну, влипла!.. Да ты рассказывай, Сережа, это парень свой,— старик кивнул в сторону молча курившего в углу мужичка в клетчатом пиджаке с кожаными заплатами на локтях, лысоватого, очкастого.— Сосед мой, писатель — не писатель, а факт, что твой брат — отказник. Так что давай дальше, заканчивай рассказ, говори, при чем здесь ты, да будем решать, что делать...

Быстро уставший слушать непонятные и никакого отношения к ним с Мишкой не имеющие сказки, Колька уже давно умотал. Очкастый писатель приканчивал пачку кубинской махры — черт его знает, как он выдерживал, этот горлодер. Сергей Ильич вел рассказ к концу, и Кристапович изумлялся — давно уж он не верил в возможность таких ситуаций в современной жизни, давно уж и забывать начал веселые годы, когда гонял он по ночной бессонной Москве на «оппель-адмирале» и твердо верил в возможность своего кулака и маленького револьвера, припрятанного под сиденьем — и вот будто все вернулось.

К началу весны все изменилось настолько, что даже и воспоминаний о прошлой жизни у Елены Валентиновны не осталось. И вообще ничего не осталось. Полностью перестав спать и приобретая манеру то и дело без видимой причины плакать, а после удара затылком о кухонный пол еще и постоянные головные боли, Елена Валентиновна пошла к врачу, тот отправил ее к другому, дали больничный, еще один, потом на три недели уложили в стационар, большой парк был засыпан глубочайшим снегом, Елена Валентиновна гуляла в той самой привезенной дочерью, от покойника оставшейся дубленке и в негнущихся, режущих под коленками больничных валенках. Глаза слипались, в кривом, ржавом по краям зеркале над умывальником она каждое утро видела свое распухающее лицо, толстела не по дням, а по часам, товарки по несчастью знали точно — от аминазина. И в один прекрасный день оказалась дома — без работы, с третьей группой инвалидности и пенсией в семьдесят рублей. Прибежала Стелла, со страхом и неистовым любопытством оглядела ее, все вокруг, сделав видимое усилие, поцеловала в щеку, оставила апельсинов на месткомовские три рубля и от себя крем «Пондз» — и исчезла. Сомс целыми днями сидел на коленях, с великими трудами взбирался, цепляясь своими беспощадно скрюченными руками-ногами,— иногда поднимал голову, смотрел отчаянно в упор, безнадежно вздыхал — не умел утешительно лгать.

А вечером приезжал Массимо, сумрачно ухал на подъезде мотор, гигантская железная борзая оседала низко к снегу, прикрывая своим распластанным телом широкие колеса, он входил — в длинной шубе, длинном шарфе, без шапки, в идеально причесанной седине. Увидев его таким, дочка тихонько сказала: «Наш Нобиле», Елена Валентиновна неожиданно для себя визгливо засмеялась, но тут же извинилась, повторила шутку для Массимо по-английски. Дочь приходила поздно — шел к концу десятый класс, кажется, был какой-то роман, спортшколу бросать не хотела — являлась к десяти голодная, как волк.

Так и сидели на кухне странным семейством. Массимо в сияющей голубоватым свечением рубашке и грязном фартуке Елены Валентиновны ловко готовил то спагетти, то пиццу с грибами, с ветчиной, с рыбой, продукты привозил с собой в запаянных пластиковых блоках с маленькими белыми наклейками «Березка», потом в специальной фыркающей штуке заваривал кофе «каппучино», Елене Валентиновне наливал в рюмку какой-то гадости из красной упаковки: «Это очень эффективное, патентовано в Юнайтед Стейтс, против болезнь тебя, Элена...» — и начиналась ежевечерняя беседа.

Каждый раз начиналось с того, что дочь, кривовато улыбаясь — новая манера,— спрашивала: «Так когда же мы отваливаем, господа?» — и Елена Валентиновна всякий раз от этих слов вздрагивала, не могла привыкнуть к бесстрашию молодого поколения и однозначности решений, хотя действительно все уже было ясно. В тот вечер, когда наконец ушел, приведя ее в сознание, грустный милиционер, они встретились с Массимо, сидели в гадком кафе у Крымского моста, вокруг были пьяные, вызывающе перекликались какие-то юные чернокожие люди, за соседним столом периодически впадал в дрему очумелый командированный, а красивый седой итальянец сразу, с первых слов вел дело серьезно.

Его друзья, очень умные и ответственные люди, предложили ему бизнес, сначала он не соглашался, он порядочный человек, его отец был главным архитектором города Милана, правда, в плохие времена, когда варварство вернулось на итальянскую землю, прикрываясь традициями Рима. Но Массимо воспитывали в Швейцарии, потом в Англии, колледж Церкви Христовой. Предложенный ему друзьями бизнес был оскорбителен для него, как для джентльмена. Все-таки его сумели убедить, он мог принести пользу многим людям и помочь законной наследнице вступить в права на свободной земле, там, где государство не вырывает из рук своих подданых всякую значительную собственность, где человек волен в словах и мыслях, в передвижениях и всяком выборе. Он имел возможность, овдовев в результате авиационной катастрофы, страшного столкновения «Боинга» с истребителем над тунисским аэродромом два года назад, помочь бедной служащей тоталитарного режима стать свободным и достойно обеспеченным человеком. Он согласился помочь ей и людям, которые были заинтересованы в том, чтобы ее доля участия в производстве аэронавигационных приборов, а также другие наследственные доходы, оказавшиеся весьма значительными к концу жизни старой армянской синьоры — покойная чрезвычайно умно вкладывала средства,— чтобы все это оказалось в руках человека, который получит свободу и права в цивилизованных условиях...

Вознаграждение — пятнадцать процентов от всех наследуемых ценностей, в соответствии с полученным от заинтересованных лиц обещанием — не слишком интересовало Массимо, правительство Итальянской республики хорошо оплачивало службу третьего секретаря своего посольства, а от покойной жены он унаследовал и кое-какое независимое состояние. Но он решил просто помочь хотя бы одному несчастному гражданину этой несчастной страны — увы, он достаточно насмотрелся райской социалистической действительности за эти полгода в Москве...

Она слушала молча, и вдруг ей показалось, что она давно, чуть ли не с самого эвакуационного самарского детства была готова ко всему этому — к какому-то сказочному богатству, к эмиграции, к прощанию навсегда с этой жестокой, ленивой, подлой страной, где местные звали ее «выковыренной жидовкой» и одобряли

«Гитлера, который до вас добрался», где она всегда была второсортной, хотя на самом деле не имела даже никакого отношения к евреям — просто в глазах был томный отблеск армянской четверти крови да непозволительная интеллигентность во всем... Ей показалось, что она всегда была готова к другой жизни, к другому миру, о котором тогда в бараке на окраине Куйбышева иногда говорили — или теперь ей уже и это казалось? — шепотом: «Тетки Женя и Зоя из Италии»...

Она слушала, кивала, улыбалась светлоглазому — глаза сияли в полутьме — седому человеку со смешным выговором, а за соседним столом хрипел, давился и вздрагивал во сне пьяный командированный и бешено плясали вокруг московские негры...

Итак, они сидели на кухне и обсуждали подробности предстоящего отъезда и будущей жизни...

В тот вечер в кафе Массимо сказал: «Но теперь, когда я увидел вас, Элена... вы не будете поверить... я наплеваю на это наследство... это правда, Элена, эта ночь карнавала все сделала другое... по-другому, да?..»

Итак, они сидели на кухне. Уже давно было решено, что они поженятся, как только Елена Валентиновна окончательно оправится от своего нервного срыва, а это благодаря американскому средству должно быть не позже как через месяц. Врачи будут держать ее на инвалидности ни на день дольше, чем минимально возможно,— их за это не хвалят. А вот когда они ее выпихнут на работу, тогда и можно будет затевать все дела с регистрацией брака — в нынешнем ее положении, подай они заявление в ЗАГС, ничего не стоит ее и в Кащенко усадить... А к тому времени Оля как раз закончит школу. И уже июль они проведут скорей всего в Испании — если лето не будет слишком жарким. Жену и падчерицу дипломата ОВИР не станет особенно задерживать.

Так они проводили вечер за вечером. Массимо обязательно привозил что-нибудь для дочки — какие-то розовые брюки, какие-то тапки, маленький магнитофон, чтобы носить на поясе и слушать на ходу. Ольга на все это — Массимо, мать, новое барахло — смотрела своим обычным внимательным, запоминающим взглядом. Знакомясь с итальянцем, назвалась с какой-то незнакомой Елене Валентиновне кокетливостью — «Ол-и-а...»—и мать подумала, что уже давно в мыслях не называла дочь по имени, просто дочь — как должность... Внешне Ольга стала сильно походить на Елену Валентиновну — высока, большерука, большенога и, кажется, уже близорука, сходство это сама Елена Валентиновна и принимала как вполне достаточное объяснение для холодности и даже некоторой ревнивой отчужденности, возникшей между ними в последние месяцы — да и события, наверное, на пользу отношениям между матерью и дочерью не пошли... Роман Ольга благополучно пережила, школу заканчивала прилично, даже лучшим подругам про тряпки и магнитофон говорила, что подарены новым мужем матери, богатым грузином,— ума хватило сообразить — и ждала, не могла дождаться отъезда из страны счастливого детства, чем очень удивляла Елену Валентиновну. Откуда что взялось? И ведь не говорили раньше никогда ни о чем эдаком...

Для Элены итальянец привозил все новые и более чудодейственные лекарства, и она уже действительно чувствовала себя гораздо лучше: пару раз прошлась на лыжах и — с помощью Массимо, конечно— купила абонемент в олимпийский бассейн. Подарков ей он не делал, только к первому апреля — смехотворному, как она говорила, ее дню рождения — принес колечко с синим камнем, про который впоследствии от знакомой по бассейну узнала, что это сапфир, а услышав предполагаемую цену, едва не утонула. Да еще привозил все время журналы, видимо, с дальней целью приохотить ее к красивым тряпкам, но она, рассматривая яркие картинки и восхищаясь прелестными девушками и еще более прелестными юношами, барахло как-то не воспринимала, модные тонкости не понимала и только удивлялась, как все замечает, понимает и схватывает Ольга,— дочь сама все больше становилась похожа на девушку с такой картинки.

Поздно вечером Массимо уезжал, Елена Валентиновна выходила проводить его и пройтись с Сомсиком. Шли в соседний квартал, где из соображений маскировки оставлялась машина, такс важно полз брюхом по весенней грязи, по слякотному асфальту, солидно, снизу и искоса поглядывал на знакомых колли и догов — понимал, и что эта шикарная машина принадлежит уже практически ему, ездил в ней пару раз, и что справка, необходимая для его выезда за рубежи великой собачьей родины, будет выправлена своевременно, не забудут.

Елена Валентиновна уже почти совсем успокоилась, будто и не было ужасов осени и зимы, будто всю жизнь ждала она итальянского дипломата с почти русским именем и светящимися в темноте глазами. «И эти, грузинцы,— говорил Массимо, шагая тонкими туфлями прямо по лужам, проволакивая полу светлого пальто по грязному боку машины, ничего не замечая,— эти из мафиа, тоже, верю тебя, были охотники, волонтиери за твое наследство, верю тебя, этот Георгий и все...» Но она только смеялась над произношением, смеялась уже не визгливо, как во время болезни, а обычно, как всю жизнь,— заливаясь и прикрывая по школьной еще привычке рукой кривоватые передние зубы. Она смеялась и видела перед собой светлые в темноте глаза Дато на красноватом от кварцевой лампы лице итальянца...

Однажды под вечер она поехала вместе с ним в «Березку» за продуктами — ей вдруг захотелось увидеть это изобилие за твердую валюту.

От дверей магазина им навстречу шагнули четверо, и в мгновение они оказались разделены. Она успела услышать, как один из тех двоих, что теснили к машине Массимо, сказал: «Господин Кастальди? Правительство Союза Советских Социалистических Республик предъявляет вам обвинение в действиях, несовместимых со статусом дипломата. Мы предлагаем вам немедленно вернуться в ваше посольство и не покидать его, пока...» — но уже в эту секунду она оказалась в глубине черной «Волги», взревел мотор, хлопнули дверцы, и слева отчетливо сказали: «Только тихо, чтобы все было тихо...» — и справа добавили: «Ведите себя интеллигентно, Елена Валентиновна».

И все кончилось. Через полчаса она сидела в казенном кабинете, а напротив, под казенным портретом, сидел человек в темном костюме и быстро записывал ее фамилию, имя, отчество, адрес... Она была уверена, что уже слышала эти вопросы, задаваемые этим же голосом. «Ну, так, какие же сведения, известные вам, как бывшему работнику отдела научно-технической информации режимного предприятия, вы успели передать представителю страны-участницы агрессивного блока НАТО?» — спросил он и поднял лицо. Он оставался в тени, в полутьме за кругом света от настольной лампы, и она увидела светло-серые, яркие глаза на стертом лице знакомого милиционера. «Снова у вас неприятности, Елена Валентиновна...» — грустно сказал он...

— Ах ты, мать и не мать! — крикнул Кристапович, закашлялся, прикурил новую папиросу, отмахнул рукою дым.— Ну, а ты, Сережка, спорил — то, сё, контора уже не та, там новые люди, они действуют культурнее, они современные... Были костоломы и дурачки, игрались в казаков-разбойников и в Ната Пинкертона, а настоящее занятие была заплечная работа — так и осталась. Сами себе врагов выдумывают, потом с ними воюют... Раньше, на кулак наткнувшись, отступали, думаю, и сейчас отступят...

Лысый писатель в углу сидел с закрытыми глазами — будто дремал. Горенштейн допил коньяк, остававшийся уже только у него в рюмке, тоже закурил — передохнуть. Писатель поднялся:

— Схожу к себе, это рядом, бутылку принесу, только вы без меня не продолжайте рассказ, ладно?

— Ради такого дела потерпим,— со смешком прохрипел старик,— да, Сережа?

Ему же интересно, как инженеру человеческих душ... Душ-то уж давно не осталось в сраной стране, а инженеров — до хрена и больше... Ну, давай, писатель, давай, по-быстрому...

Кристапович нервничал — он уже понимал, в какую историю лезет Сережа, и понимал, что план, который он должен разработать, не может допустить даже одного шанса неудачи — слишком много беспомощных, идущих на риск не по складу души, а по необходимости, будут этот план осуществлять. А с другой стороны... «Неумехи, трусливые неумехи иногда в деле-то выигрывают больше крепкого мужика,— думал Кристапович.— Они злее... злее...»

Писатель вернулся через полчаса, Горенштейн рассказывал еще час, потом до трех ночи старик размышлял вслух, учил Горенштейна, ругал страну матом, снова подробнейше учил Горенштейна, требовал, чтобы тот повторял шаг за шагом весь план будущих действий...

Под утро, может, от выпитого и слишком долгого разговора старику стало совсем плохо. Вызвали «скорую», пока ждали машину, Горенштейн собрался уходить — ему совсем ни к чему было лишний раз мелькать в этом дворе, где случайно сошлись все нитки и кривые тяги этого невероятного дела. Писатель остался ждать врача, Кристапович сипел топчущемуся в прихожей Горенштейну:

— И не сомневайся, Сережа, это вернее, чем самолет... Они не ждут, они мудаки, Сережка, чиновники, для них неожиданность — конец всей их силе... И на баб положись, не бойся, они спокойней мужиков действуют. Слышишь? А с парнем этим твоим, Геной, я бы хотел познакомиться, в моем вкусе, видно, парень... Да теперь уж не успею, ему здесь делать нечего... Ну, давай, Сережка, действуй... Покажи еще раз чекистским сукам работу Кристаповича, покажи...

Горенштейн наконец ушел. Скорая увезла старика в больницу — инфаркт был обширнейший, выжил он по недоразумению и на остатках здоровья, не уничтоженного до конца даже астмой. Писатель шел домой, встречал несущихся к открытию метро соседей, дома вскипятил чай, включил радио — сквозь треск можно было хотя бы известия послушать в утренних, меньше глушенных передачах. «Да, посмотрим, посмотрим, начало его плана увижу здесь, во дворе, а об окончании по радио, может, скажут,— размышлял писатель. Глаза и глотку саднило от выкуренного за ночь, жена спала, ткнувшись в подушку.— Посмотрим, а потом... потом и пора...» На балконных перилах важно топтался голубь с одной обмороженной лапой, старый знакомый, а воробей-прилипала ловко хватал с полу крошки, а человек ломал и ломал черствый кусок хлеба, сыпал и сыпал через приотворенное окно крошки, и снова воробей перехватывал их под самым носом голубя — почти на лету...

Однажды утром, примерно через неделю после допроса, ее разбудила зареванная дочь, сунула к уху малюсенький приемничек — последний подарок Массимо. «...нон грата, то есть нежелательным лицом. Министерство иностранных дел СССР выражает правительству Италии решительный протест и по поручению Советского правительства предупреждает, что подобные действия впредь... Мы передавали заявление ТАСС. Вчера в Кабуле состоялся вечер советско-афганской дружбы...»

Елена Валентиновна уже не плакала. Вообще, после исчезновения Массимо, после его лихорадочного прерванного звонка на следующий день: «Элена, верю тебя, все будет... Элена, дольче, ты слышаешь?! Алло, Эле...» — после того как на лестничной площадке к моменту ее возвращения с допроса откровенно обосновались молодые люди с толстыми плечами и вялыми лицами, после того как ее еще пару раз свозили на Лубянку и оставили в покое, взяв подписку о неразглашении и предупредив, что любая попытка связаться с иностранными посольствами или корреспондентами будет расцениваться как действие, враждебное социалистической

родине и направленное на подрыв существующего государственного строя, за что она будет нести уголовную ответственность по статьям таким-то, после того как в допрашивающем она окончательно узнала того милиционера, что приходил после гибели Георгия, а он засмеялся: «Узнали все-таки? Да, совсем у вас памяти нет, Елена Валентиновна, видимо, необходима вам более серьезная помощь нашей психиатрии...»,— после всего этого она странным образом успокоилась. Перестала принимать какие-либо транквилизаторы, но целыми днями гуляла в Ботаническом саду, не обращая внимания на малого, нагло топающего по пятам. Питалась любимыми кашами и творогом, снова стала читать много по-английски. Постепенно она разобралась во всем происшедшем, картина выстроилась, и, чтобы закрепить ее, она стала объяснять все дочери — Оля слушала, раскрыв рот, о заграничных родственниках, о наследстве, вокруг которого кипят страсти по обе стороны границы, о кавказских мафиози и вежливом гэбэшнике, произносящем «в соответствии с законодательством нашей страны» как остроумную шутку. Ольга получила аттестат со средним баллом четыре с половиной, но поступать, естественно, никуда и не пыталась, устроилась на почту в своем дворе, в отдел доставки, и большую часть времени проводила с матерью — словом, обычная семья, инвалид-мать и при ней обреченная на каторгу, пока мать жива, то есть, лет на двадцать, дочь, немало вокруг таких... Одна деталь — у дверей квартиры этой психически больной немолодой женщины маялся топтун, а собственность ее специальный отдел Министерства финансов СССР оценивал в закрытой справке в четыреста с лишним миллионов инвалютных рублей — ничего не поделаешь, представительница одной из ветвей знаменитого эмигрантского миллиардерского рода Тевекелянов...

Так и прожили июнь, потом июль, август, начало сентября... Елена Валентиновна, гуляя, напряженно о чем-то думала, старалась не видеть светло-серые глаза у всех встречных — понимала, что это болезнь, но поделать ничего не могла — видела ясно. Оля разносила почту, выдавала в пропахшей горячим сургучом и сырой бумагой комнате журналы «Америка» в плотных коричневых конвертах, ходила в магазины за творогом и геркулесом. Сомсик то гулял со старшей хозяйкой, то сидел вместе с младшей над учебником итальянского: Ольга занялась всерьез языком и, как всем, чем занималась всерьез,— до полного озверения, круглые сутки и с быстрыми успехами.

Однажды Елена Валентиновна вернулась с прогулки уже в сумерках. Ольга открыла дверь напряженная, нелепо улыбаясь, сказала: «Тебя ждут». В комнате сидел тот самый милиционер в звании подполковника Комитета государственной безопасности, Анатолий Иванович Черняк, как он представился еще на первом допросе. Вежливо встал навстречу: «Позволю себе отнять немного вашего времени, Елена Валентиновна». Она села на диван, взяла на руки ворчавшего Сомса, вытирала ему тряпкой ноги после гуляния — набегался сегодня — на лице у Елены Валентиновны изобразилось уже привычное ледяное неслушание. Анатолий Иванович молча достал из плоского чемоданчика какие-то фотокопии, несколько листов, протянул ей. Она отложила в сторону тряпку, подвинулась к лампе. «Коллектив Инюрколлегии с прискорбием извещает о трагической гибели заведующего бюро переводов Гачечиладзе Мераба Отариевича и выражает...» Она отложила листок — это была копия внутриучрежденческого объявления, писанного от руки — и поглядела на Анатолия Ивановича, как бы недоумевая. «Мы не могли примириться с тем, что люди с нечистыми руками используют в корыстных целях информацию государственной важности,— сказал гэбист.— Товарищ Гачечиладзе, кстати, двоюродный брат небезызвестного вам гражданина Гулиа, имел по службе доступ к запросу о наследниках скончавшейся в Италии Зои Арменаковны Тевекелян. Ему стали известны также и данные розыска наследников, приведшие к вам, Елена Валентиновна. И пока наши компетентные органы решали, как помочь вам...» «А вы бы не помогали...» «Ну, я вижу, вы окончательно поддались нездоровым настроениям,— покачал головой Анатолий Иванович.— Пока мы реша-

ли, этот Гачечиладзе сделал закрытую информацию достоянием преступной группы, возглавлявшейся Георгием Гулиа, профессиональным аферистом, не впервые пользовавшимся доверием немолодой женщины, и неким Моисеем Зальцманом, уголовным преступником и сионистским агентом. В эту же группу входил и устраненный впоследствии самими преступниками — в результате конфликта внутри шайки, а также с целью скомпрометировать вас — и некто Нодиашвили Давид...» «Нет»,— тихо сказала Елена Валентиновна. «Пожалуйста, посмотрите следующую фотокопию»,— так же тихо сказал Анатолий Иванович. На листе разбегались опрокинутые завитушки грузинского письма, тут же был перевод, заверенный какой-то официальной печатью: «Дато, блондинка не мать — не люби ее сильно, деньги все равно делить будем. Не забывай дело, Дато». «Все равно, это ложь, подделка»,— сказала Елена Валентиновна. «Вы наслушались измышлений о наших методах,— улыбнулся Анатолий Иванович, кивнув на приемник.— Нехорошо, вы ведь все-таки советский человек. Ну, дело ваше, можете не верить, это уже не имеет значения...»

Елена Валентиновна поверила сразу — слишком безразлично говорил этот чекист, если бы он знал все, нажал бы на эту записку и ее достоверность как следует. Она поверила — и уже невнимательно, совсем невнимательно слушала дальше: «...в результате Гачечиладзе попал под электричку на станции Мамонтовка, его столкнула толпа...» «Не могла допустить, чтобы люди с нечистыми руками?..» — все-таки нашла в себе силы сказать Елена Валентиновна. Анатолий Иванович не ответил, только в глаза ей глянул прямо — она осеклась. «...Гулиа, как вам уже известно, погиб в автокатастрофе пьяным...» Ее все же подмывало — она, на секунду испугавшись до дрожи, уже совсем не боялась этого щенка — слишком он хвастался убийствами. «А это не вы случайно тогда вызвали Георгия из-за стола? Вроде бы похожи... Впрочем, что же, у вас в организации больше и людей нету — все вы да вы, во всех лицах...» Теперь он не стал смотреть на нее со значением, он просто продолжал — как бы признав ее равной, как бы выкладывая все козыри в открытую: «Нодиашвили, как нам стало недавно известно, скончался в вашей квартире от удара ножом. В убийстве сознался подручный Зальцмана Тышевич, выродок, рецидивист — он задержан и находится сейчас вместе с Зальцманом в следственном изоляторе нашего московского управления. Вы должны отвечать перед судом за сокрытие обстоятельств убийства, Елена Валентиновна. Но у нас есть к вам серьезное предложение...»

В прихожей хлопнула дверь — Ольга, сидевшая все это время на кухне, откуда доносилась какая-то диковатая музыка, ушла разносить почту. «Ваша дочь пошла на вечернюю доставку,— сказал Анатолий Иванович.— В вашем квартале очень темные подъезды и полно молодого хулиганья, но вы не волнуйтесь: пока мы о вас заботимся, с нею ничего не случится...»

«Я покончу с собой»,— неожиданно для себя громко сказала Елена Валентиновна. «И очень глупо поступите,— ответил спокойно Анатолий Иванович.— Мы вам предлагаем чрезвычайно выгодные для всех заинтересованных сторон условия. В течение месяца-полутора вы вместе с дочерью получите все необходимые для выезда из страны документы и через Инюрколлегию официально вступите в права наследования. Уже в октябре вы будете в Милане и воссоединитесь, наконец, с родственниками, для чего вам и будет дана выездная виза...» «Какими еще родственниками? — безразлично поинтересовалась Елена Валентиновна.— Там же все умерли...» «Ничего подобного,— возразил Анатолий Иванович.— У вас есть племянник, Карло Тевекелян, тридцать четыре года, холост, учитель средней школы. Он делит с вами, кстати, все наследуемое в пропорции один к трем. Хороший парень, очень любит с ветерком проехать на своем маленьком «порше» — между прочим, вы и его наследница, в случае чего... Словом, руководствуясь гуманными побуждениями, наши органы могут разрешить вам выезд для воссоединения семьи, если...»

«Ну, что же если?» — спросила Елена Валентиновна. Все, что происходило с нею за последние месяцы, направило ее сообразительность в определенную сторону, и теперь она уже догадалась о предложении, которое должен был сделать гэбэшник, но все-таки не могла поверить, что это происходит так просто. Сомс вдруг спрыгнул с ее колен, потопал на кухню — к своей пустой миске. Она пошла следом — варить ему геркулес. Анатолий Иванович ответил из комнаты — весело, громко: «Ничего особенного. Просто до отъезда вам надо будет оформить брак с хорошим, честным человеком, настоящим патриотом своей Родины, а через полгода после приезда туда вы передадите ему все права на ту часть вашего наследства, которая касается важного для стратегических интересов нашей страны производства...» «Аэронавигационные приборы?» — спросила Елена Валентиновна из кухни. «Ну, вы все понимаете,— обрадовался Анатолий Иванович.— Впрочем, было же письмо... А все остальное будет в полном вашем распоряжении — дом, машины, средства для жизни и прекрасного отдыха, для учебы дочери, для обеспечения ее будущего в том мире, где человек без денег — ничто...» «А кто мне гарантирует, что я не последую за... всеми... всеми, кого вы уже?.. Кто гарантирует, что через год в Милане нас с Олей не убьют какие-нибудь ваши «красные бригады»?» — Елена Валентиновна изумлялась, как глубоко она вошла в это безумие, прежде она бы и представить всей этой пошлой бредятины не могла, теперь же это казалось ей обычной реальностью. «А кто гарантирует, что вы по приезде туда не обратитесь в полицию, и против честного человека, скромного московского инженера, не имеющего ясных политических убеждений и последовавшего за вами только по большой любви к вам да и отчасти поддавшись несколько критическим настроениям по отношению к советскому строю — кто гарантирует, что против этого слабого, но ни в чем не повинного человека не будет сфабриковано обвинение в шпионаже, с громкими стандартными воплями газет о «руке Кремля», «проникновении чекистов» и так далее? Кто нам гарантирует? Кто мне гарантирует, что спецслужбы не займутся мною, едва я там появлюсь?»

Елена Валентиновна слушала все это из кухни — кормила Сомса, как обычно, смотрела, как он придерживает своими кривыми руками-ногами ездящую по полу миску... Услышав последние слова, она вернулась в комнату. «Вы?!» «А что, очень не нравлюсь?» Он откинулся в кресле, впервые за вечер достал сигареты, жестом спросил разрешения курить, она автоматически подала пепельницу... «А где сейчас Массимо?» — спросила она. «Вы очень преданный человек,— серьезно сказал Анатолий Иванович.— Господин Кастальди, я думаю, получил в своем ведомстве отпуск после тяжелой службы в России и отдыхает где-нибудь в Альпах... А вам я советую дочитать эти документы. Там есть много любопытного о его чувствах к вам...»

Елена Валентиновна взяла последний лист фотокопии. Это был текст какой-то справки, в правом верхнем углу имелся, как положено, гриф. «Кастальди Массимо Виченце Паоло... тысяча девятьсот тридцатый... отец — Кастальди Франческо, архитектор, при Муссолини — активный член фашистской партии, участник похода на Рим... связь с русской эмиграцией через друга отца, архитектора Джованни (Ивана Алексеевича) Михайлова, компаньона и друга семьи финансистов русско-армянского происхождения Тевекелянов. Массимо Кастальди, третий секретарь посольства Итальянской республики в Москве, имеет поручение определенных финансовых кругов (и, возможно, контрразведки итальянской армии) вывезти из СССР, подстраховывая обычные каналы эмиграции (в данном случае по соображениям госбезопасности СССР закрытые) гражданку Спасскую Е. В., наследницу З. А. Тевекелян...»

«Это не имеет значения, даже если правда,— сказала Елена Валентиновна.— Да он кое-что и сам рассказывал, а ваше толкование меня не интересует... Ваша организация не слишком разбирается в обстоятельствах возникновения человеческих чувств...» «В общем, подумайте над тем, что я предложил»,— сказал

Анатолий Иванович. Он снова прикурил, и в огоньке зажигалки, в сизоватом этом свете, резко вспыхнувшем в густых сумерках, наполнивших комнату — она забыла зажечь свет,— Елена Валентиновна увидела светло-серые глаза, серьезные и грустные. Анатолий Иванович сидел в кресле, далеко вытянув вперед скрещенные ноги, и вдруг ей показалось, что она видит веселые разноцветные колечки, пластмассовую рукоятку чуть выше пояса, кровь... «Трех дней вам будет достаточно, чтобы подумать?» «Подумайте и вы о своей страстной любви к сорокалетней сумасшедшей бабе,— сказала Елена Валентиновна, они уже стояли в прихожей, Анатолий Иванович надевал плащ.— У вас ведь, наверное, и семья есть?» «А вот это уж вас не касается»,— ответил Анатолий Иванович. Замок щелкнул, дверь открылась, вошла вымотанная разноской Ольга. Гэбист проскользнул мимо нее, вежливо попрощался, прикрыл за собой дверь без стука, и Елена Валентиновна услышала, как он сказал верзиле, подпиравшему стену на лестничной площадке: «Не спи, Хромченко, не спи, звездочку проспишь!» Взвыл лифт, и в ту же минуту из кухни, где Оля разогревала ужин, донесся ее тихий, будто задавленный вскрик и отчаянное, со взвизгиваньем, рыданье Сомса...

Елена Валентиновна бросилась на кухню, насмерть перепугалась за них обоих. Балконная дверь была открыта, за нею была видна свешивающаяся сверху, слегка раскачивающаяся толстая веревка. Прижимаясь от храброго Сомсика к серванту, шепча: «Только не шумите, успокойте собаку, пожалуйста, не шумите, мы хотим вам помочь, я хочу вам помочь, успокойте собаку!..» — улыбаясь и одновременно делая серьезное и даже грустно-сочувственное лицо, на кухне стоял высокий, очень ширококостный, очень здоровый парень в куртке защитного цвета с большими карманами и погонами, в джинсах, в полотняной шапке с длинным козырьком, туго натянутой на буйные рыжеватые кудри. В глаза Елене Валентиновне бросился густой рыжий пух на вытянутых вперед мощных руках, странно подкрученные усы, красноватая загорелая кожа... «Успокойте собаку, я помогу вам»,— повторял парень. В балконную дверь, открытую настежь, ворвался и стих шум мотора. «Гэбэшник ваш отвалил»,— сказал парень. Ольга бросила на стол большой нож-пилу для хлеба, который она, оказывается, все это время держала угрожающе в руках, и впервые за все эти страшные месяцы в голос заревела. «Только тише, ради Бога, что же вы делаете»,— умолял парень. Сомс начал успокаиваться первым, парень сделал шаг к Елене Валентиновне, взмахнул рукой, адресуясь к ней, и она увидела в раскрывшемся кармане куртки чуть заслоненную клапаном рукоятку пистолета. Парень смотрел тревожно, глаза светло-серые, чуть светящиеся при тусклой кухонной лампе глаза были снова те самые... «Вот и прекрасно, и сумасшедшая, и хорошо»,— подумала Елена Валентиновна...

Плана, по сути дела, еще месяц назад не было никакого. План весь, от начала до конца, придумал какой-то старинный приятель Сергея Ильича, легендарная личность, сейчас он уже совсем старик, хотя Сергей Ильич зовет его Миша, а когда-то — ого, такой был мэн, чекистов метелил, и Сергей Ильич говорит — это правда... «Хорошо,— сказала Елена Валентиновна, сняла чайник, налила свежей заварки Ольге и этому странному малому, спустившемуся с крыши.— Хорошо, а кто же такой все-таки сам Сергей Ильич?» Рыжий парень, которого Оля уже вполне свободно — будто не она стояла с дрожащим хлебным ножом — называла Геной, все объяснил. Сергей Ильич Горенштейн — скульптор, художник, график, немного поэт, участник бульдозерной и всех прочих выставок, решил уехать давно, отказывали ему уже не то семь, не то восемь раз, в последний же формулировка была страшная и безнадежная: «Вам отказано окончательно». После этого Сергей Ильич несколько месяцев метался, потом решился на любую крайность, собрался идти советоваться со своим Мишей — и тут звонок. Знакомства у неофициального художника имелись, как у всякого такого люда, в разных посольствах довольно многочисленные, кое-что из своих безыдейных творений он и продавал дипломатам... На этот раз звонил знакомый итальянец, спросил разрешения заехать. В визите таком не было ни-

чего из ряда вон выходящего — те, кому надо, смотрели на них скозь пальцы, чего с этого дурковатого мазилы возьмешь, пусть перехватит сотню-другую на жизнь у этих идиотов, меньше вонять будет, а мазня его Третьяковке не нужна... Итальянец приехал, привез записку от своего коллеги, высланного в двадцать четыре часа. В записке было все — адрес Елены Валентиновны, краткая история о наследстве, обещание большой помощи на Западе, если Сергей Ильич придумает, как выехать туда самому и вывезти Елену Валентиновну. А именно к Горенштейну незадачливому секретарю посольства посоветовал обратиться этот самый, привезший теперь записку помощник культурного атташе — в глазах неумного и глухо провинциального, ни черта так и не понявшего ни в культуре, ни в жизни страны, где он служил уже не первый год, жизнелюбивого толстячка Горенштейн был серьезным оппонентом режиму, способным одержать верх над гэбэ. Этот хромой, весь в седых кудрях, вполне богемного вида человек казался мирному отцу трех девочек, не представляющему себе, как можно выйти из дому без галстука, настоящим представителем русского антитоталитарного подполья, чуть ли не знаменитым Карлосом, террористом, в общем — исчадием ада. «Это ваш... лаборе... ваше дело лучше, чем искусство, вы человек... акционе... действовать»,— убеждал он Горенштейна. Сергей Ильич сам удивился — как легко он дал себя убедить. Собственно, он уже и был готов ко всему. Теперь требовался совет Миши с учетом новых обстоятельств. То, что Елена Валентиновна жила с мудрым стариком в одном дворе, окончательно убедило Горенштейна — надо браться за это дело, случайно таких совпадений не бывает...

«А вам-то что до всего этого?» — спросила Елена Валентиновна у Гены. «Мам, ну, ты просто!.. — возмутилась Ольга.— Он же уже рассказывал, что ты, как на допросе...» Елена Валентиновна извинилась — действительно, что-то у нее с памятью. Гена повторил, что Сергей Ильич ему как отец, а своего настоящего отца, майора внутренних войск, служащего в днепропетровской тюрьме, он знать давно не хочет, хотя и благодарен ему за то, что научил накачивать мышцы, приохотил к спорту, ко всякому мужскому делу. Теперь Гена — культурист, каратист, перворазрядник чуть ли не по всем видам, а в духовном смысле ему, конечно, ближе всех Сергей Ильич, хотя сам Гена не такой, конечно, интеллигентный, а взгляды имеет попроще и пожестче. В Москве он не прижился, подрабатывал где и чем придется, большею частью — в массовках, изображая почти всегда немецкого солдата, умывающегося у колодца голым по пояс — торс сделал бы честь любому рыцарю СС. От любого упоминания об окружающей действительности Гена шипел, как раскаленная сковорода от плевка, при упоминании же о Штатах весь наливался умилением, носил с собою страничку из «Плейбоя» — рекламу «Кемела», на которой позировал мужик — копия Гены, а отчасти и Сергея Ильича, как ни странно, только помоложе... Если все удастся, свое место там Гена выбрал твердо: бодигардом к какому-нибудь богатенькому, подкопить немного, потом открыть бар где-нибудь в хорошем климате, самому в нем петь под гитару блатные песни — от любителей отбою не будет... Еще в деле должна была участвовать жена Сергея Ильича Валечка, девка серьезная, хоть и балеринка, готова куда и на что угодно, ловкая, тренированная — по профессии, преданная Сергею Ильичу, сообразительная.. «В общем, все уже готово, завтра начинаем,— сказал Гена,— теперь главное, чтобы до начала не сорвалось...» Ольга встрепенулась — до этого будто задремала под сказочные картинки, которые без особенных литературных красот, но вдохновенно расписывал Гена — пошла в прихожую, глянула в глазок. Очередной дежурный Хромченко или Ивахненко мирно дремал, привалившись к стене. «А это вам, Елена Валентиновна,— Гена достал блочок каких-то голубых таблеток,— это Сергей Ильич велел передать, а ему итальянец дал — для спокойного сна и укрепления нервов...» Он встал, перехватил взгляд Елены Валентиновны на оттопыривающийся карман: «А, это газовый, на всякий случай, а в деле пригодится, я его в прошлом году в Риге у одного морячка

купил...» Вышел на балкон — было уже совсем темно, деревья вокруг дома заслоняли балкон снизу, можно было не опасаться. «А вас аккуратно возьмем, уже сделали специальную корзинку»,— сказал Гена, уцепился за свешивающуюся с крыши веревку и мгновенно вознесся — без всякого напряжения пару раз перехватился руками — и готово.

Елена Валентиновна вернулась на кухню, прислушалась. Над потолком что-то прошуршало едва слышно, удаляясь. «Наше счастье, что последний этаж,— сказала Ольга,— а ты все переживала, что не обменяемся никогда из-за этого. Видишь, может, скоро и обменяемся...» «Наверное, он выйдет через соседний подъезд,— наконец сообразила Елена Валентиновна.— Я и не знала, что по чердаку так можно пройти...» Ольга засмеялась: «А как бы он иначе вошел — мимо топтуна на лестнице? Тогда и по веревке лезть смысла не было бы... Ложись спать, мамочка, отдохни перед завтрашним...»

Елена Валентиновна проглотила голубую таблетку, уже засыпая, услышала, как роется в лекарствах Оля. «Спи, мамочка, я тоже хочу это принять, если можно...» И не находя сил открыть будто склеившиеся от снотворного веки, Елена Валентиновна заплакала — от страха и жалости к дочке, к себе, ко всем этим людям, похожим на полураздавленных лягушек, выбирающихся из-под бетонной плиты — видела когда-то такое на стройке... И Оля плакала, сидя рядом с ней на постели, тыкаясь лицом в материну подушку — и без того уже мокрую. И в радужных кругах от слез проплыли перед глазами Елены Валентиновны те глаза — светящиеся серые глаза Дато, блуждающие уже почти год после смерти бедного грузина по разным лицам и никак не покидающие ее, и который уже раз она взмолилась, чтобы погасли наконец эти улики ее болезни.

...Под дебаркадером Киевского вокзала тяжко стлался обычный железнодорожный запах, перекликались чехи и болгары, нагруженные электроприборами, жалась к перепуганной руководительше туристская группа из Перми, и сентиментальные одесские дамы растроганно смотрели на таки что красивую — то красивую пару, идущую к спальному мягкому вагону варненского поезда. Высокий рыжеволосый красавец с пышными усами вел под руку очень юную, на последнем месяце беременности жену, впереди быстро катил свою тележку носильщик — огромная, прочно обвязанная коробка от цветного телевизора, два гигантских и очень красивых кожаных чемодана, длинная нейлоновая сумка... Две минуты переговоров с проводницей, быстро мелькнувшая красненькая десятка — и вот уже счастливый муж и будущий отец вместе с носильщиком умещают в нерабочем тамбуре телевизор. «Мы ж не за границу, потом заберем, а в купе же тесно, девушка, ну, пойдите же навстречу!..» Вот уже и чемоданы в купе, и сумка — а вот и поехали! Ну, Москва!.. Все. Будь здоров, Анатолий Иванович. Поздно врываешься ты в знакомую квартиру, поздно соображаешь выглянуть на балкон, увидеть будто бы впопыхах забытую веревку, свесившуюся с крыши, и уж совсем зря так рассчитываешь на свою тренированность — вместо того чтобы забраться на чердак через подъезд да расследовать на месте толком все удивительные обстоятельства, ловишь ты соблазнительно покачивающийся конец веревки, дергаешь, проверяя прочность, ставишь ногу на перила, подтягиваешься, перехватывая руками — неуж-то эта девчонка и эта старая развалина, эта очкастая старая манда, так ушли?! — еще раз подтягиваешься... и будь здоров, бедный грустноглазый Анатолий Иванович! Сэкономишь минуту, как говорится... Прочно закреплен на чердаке конец веревки, но как раз там, где ложится она на край огораживающего плоскую крышу бордюра, подложил Гена, по совету хитроумного старца, опытного истребителя коллег и предшественников Анатолия Ивановича, неугомонного астматика из соседнего дома,— подложил Гена и укрепил острейшее лезвие от старого ножа да еще и надрезал напоследок половину волокон проклятой веревки. Лома-

ются ветки окружающих дом деревьев, выскакивают на свои балконы перепуганные жильцы тихого и небогатого кооператива, все обходится без вскрика даже — потому что сразу и насквозь проходит через падающее с двадцатиметровой высоты человеческое тело металлический шест-подпорка, оставшаяся неведомо с каких времен от воздушки, протянутой еще строителями для своих надобностей. А ведь если бы просто на деревья — может, и ничего, руки-ноги поломал бы и обошлось бы... Эх! А ты что же, Хромченко?! Проспал-таки звездочку? Да если бы только ее... И до земляков с-под Донецка дойдет теперь слух не о закрытой награде за выполнение спецзадания, а о закрытом заседании спецтрибунала — эх, бедняга Хромченко...

В запертом изнутри, душном и без того купе — душно стало невыносимо. Едва слышно стонал, распрямляясь после чемодана, Сергей Ильич, прикусив губу, массировала руки и ноги Ольга, Сомсику было легче всех: угревшийся в специальном мешке под платьем Валечки, он так и продолжал мирно спать калачиком — укол должен был действовать еще около суток, только каждые четыре часа надо было еще вводить питательный раствор да время от времени греть бедного пса — лучше всего на чьем-нибудь животе — все это по совету какого-то знакомого ветеринара Сергея Ильича, который, кстати, и шприцем ссудил, и нужными растворами...

Ольга представила, что сейчас испытывает мать — прикусила губу еще сильнее — коробка хоть и была самым просторным из всех их передвижных вместилищ, но все равно для ста семидесяти пяти сантиметров и семидесяти пяти килограммов Елены Валентиновны места там было сверхъестественно мало.

В дверь постучали: «Чайку?» «Благодарю вас, мы уже легли»,— томным голосом без пяти минут молодой матери ответила Валечка. Гена тем временем быстро распаковывал сумку — тащил оттуда и распихивал по углам фирменные тряпки. Сергей Ильич примерился: вроде бы получалось улечься под скамью, в пространство, остающееся от ящика для багажа. Если закрыть потом чемоданом — спрятаться можно. Ольга сумела полностью улечься на антресоли над коридором да еще прикрыться запасными одеялами — если специально не заглядывать, ничего не заметишь. Передохнули. Сергей Ильич, трижды извинившись, выкурил полсигареты — больше не мог терпеть. Потом он повторил инструктаж для девушек, шаг за шагом порядок их действий. Гена тем временем проверил свое изумительное оружие, вынул из обоймы патроны-пугачи, выбрасывающие длинное пламя, оставил только с парализующим газом, потом еще раз осмотрел главное — дурацкий корпус от автомобильного аккумулятора с водопроводным вентилем и множеством свисающих проводов — вся эта бутафория была выкрашена в милитаристский цвет, темный хаки с тревожно-багровыми обводами.

Было уже начало первого ночи, вагон утих. Валечка взяла полотенце, сверху платья накинула широкий халат, подложила подушку — пошла вроде бы умыться и через пять минут привела скрюченную Елену Валентиновну, заслоняя ее полами халата. Наконец улеглись — Гена на полу, Сергей Ильич и Валечка, обнявшись, чтобы не свалиться,— на одной полке, Оля с Еленой Валентиновной — на противоположной. Сомсика пристроили на столике, обложили подушками: Елена Валентиновна почти ничего не соображала, заснула сразу же и только постанывала во сне — голубые таблетки действовали, но затекшее в коробке тело ныло. Оля лежала с открытыми глазами, глядела в потолок, по которому проносились тени от бегущих за окном фонарей. Ей не было страшно, она верила в то, что завтра все закончится благополучно, будто предстояло самое простое дело — вроде не слишком сложного школьного экзамена, не опаснее. Думала она о той жизни, что должна наступить потом... Гена вытянулся, насколько позволяло место, на спине, закрыл глаза, несколько раз по какой-то специальной системе, расслабился — и через пять минут уже глубоко спал. Сергей Ильич и Валечка шептались неслышно, одним дыханием в ухо, посреди ночи Валечка тихо заплакала, и Сергею Ильичу стало

нехорошо — прижало сердце, но он справился — осталось только ощущение непоправимой беды. Время от времени мимо пролетали освещенные станционные строения, длинные рампы, высокие ворота депо, зеленые вокзальные фасадики с полуколоннами и надписями каким-то специальным железнодорожным шрифтом — прямыми черными буквами. С воем оставался позади несчастный маневровый тепловоз, вагон неохотно плыл в сторону на стрелке, ярко вспыхивала черт ее знает с какой стати и срочности ночная сварка — и снова становилось темно в душном купе, еще темнее, чем было, и уносились назад невидимые в темноте деревья, пустые бесснежные окоченелые пространства, сильно уже прихваченные поздней осенью, и поезд колотился о рельсы тряской и тяжелой змеей — как колотится о проселок цепь, тянущаяся по невниманию возницы за лихо раскатившейся телегой. Снова вспыхивал проносящийся свет, снова плотнела тьма, и они уезжали все дальше и дальше — от той жизни, что все-таки была, к той, что, может быть, будет...

Утром Гена сам сходил за чаем — жена плохо себя чувствует, лежит, ничто ей не мило... Весь вагон сочувствовал. Валечка действительно, пока дверь в купе была приоткрыта — запертая все время могла вызвать подозрение, приходилось все учитывать — лежала под одеялом. Рядом с нею, старательно укрывшись с головой, примостилась Елена Валентиновна, никто особенно беременную не рассматривал, не удивлялся тому, что она едва умещается на полке. Сомсик перед самым рассветом очнулся, чуть было не начал скулить — Гена очень ловко сделал ему еще один укол со снотворным, а потом — еще, поддерживающий работу сердца и питательный. Сергей Ильич, пока было открыто купе, маялся под скамьей, Ольга довольно свободно лежала на антресолях. Потом снова заперли дверь, отдыхали, а ближе к вечеру стали готовиться.

Прежде всего на столике установили аккумуляторный корпус, провода от него провели в пустые багажные ящики под полки, к водопроводному вентилю сел Сергей Ильич — вид у него, в темных очках, черном свитере, с растрепанной седой шевелюрой был достаточно решительный. Оля и Валечка переоделись в железнодорожную форму, кокетливо надвинули пилоточки — проводницы международного поезда получились отличные. Гена сменил обувь, вместо туфель надел удобнейшие старые кроссовки, газовый пистолет сунул сзади за пояс брюк, под куртку. Сергей Ильич посмотрел на часы: «Ну, господа, храни нас Бог, через четыре часа Вадул-Сирет, начали».

И Гена пошел в служебку. Было около пяти вечера, едва начало смеркаться. Гена вернулся через три с половиной минуты. «Ну?» — тихо спросила Елена Валентиновна. О ней все как-то забыли, ее просто везли как ценную вещь, оберегая. «Все в порядке, Елена Валентиновна,— с легкой одышкой ответил Гена,— без крови». Он проделал все строго по плану — просунул голову в дверь служебки, сказал «Добрый вечер», тут же, прикрыв рот и нос платком, предварительно смоченным тут же, из титана, выстрелил в глубь купе — хлопок газовой игрушки и без грохота колес был бы едва слышен. Отшатнувшись, резко закрыл дверь, взял стакан, стал наливать воду: кто-то прошел в уборную. Через минуту, снова прикрывшись платком, скользнул в служебку, заперся изнутри, открыл окно, девушек-проводниц, сползших в обмороке на пол вялыми кулями, быстро связал полотенцами, рты перетянул подвернувшимися под руку наволочками — на верхней полке лежали неиспользованные комплекты постелей. Обеих, словно нетяжелые поленья, положил на верхнюю полку, привалил постелями и матрацем...

Теперь настало время для Валечки и Ольги. Выглянули в коридор — пусто. Пошли по купе. Валечка пониже надвинула пилотку, говорила с пойманным еще при посадке у проводницы мягким «г» — очень похоже. А свет Гена еще из служебки по всему вагону переключил на малый, многое умел Гена — в том числе и работать проводником пассажирского вагона... И форма, кое-как, на живую нитку сшитая Валечкой по результатам ее собственных наблюдений,— два раза ездила специально

к варненскому поезду, к отправлению, приглядывалась, искала подходящую синюю ткань — теперь ни у кого подозрений не вызвала. Валечка шла от двери к двери, говорила вполголоса одно и то же: «Хто захраныцю, паспорта, будьте так любезненьки!» Ольга молча, держась в тени, складывала паспорта стопкой, локтем придерживала под жакетиком газовый пистолет — теперь он был нужнее им, чем Гене. Так обошли весь вагон, поезд тем временем давно уже миновал станцию, до которой были билеты у Гены и Валечки, и вошел в запретную для них всех приграничную зону. Оля и Валечка сели в служебке рядышком, стараясь не слышать, как на верхней полке кто-то, кажется, ворочается и стонет. Поезд уже вкатывался тем временем на станцию, на перроне в густых сумерках замелькали зеленые фуражки, проехала мимо окна крупная надпись «Интурист». Самое страшное начиналось, и только теперь Оля почувствовала, как ужасно может быть то, что случится через несколько минут. В купе Сергей Ильич отчаянным шепотом будил Елену Валентиновну — они ничего не могла с собой поделать, глаза слипались, голубые таблетки, в течение двух суток принимаемые регулярно, давали себя знать непредусмотренным образом. Гена догадался — схватил шприц, вкатил прямо через брюки, в которых Елена Валентиновна ходила практически всегда, забыла уже, как и надевают-то юбку, укол, ввел то же стимулирующее средство, которым поддерживалась жизнь Сомсика — неожиданно подействовало, Елена Валентиновна немного оживилась...

Тем временем Валечка, как положено, перекрыла переходы в соседние вагоны и открыла тамбур. «Новенькая?» — спросил, взлетая по ступенькам, перетянутый, как танцор, сержант. «Ну»,— ответила Валечка. Ольга молча, строго по плану, протянула пачечку паспортов. Сержант покосился на нее: «А разноску по купе?» «Вот же и тая разноска, под хазэтой,— тут же вывернулась из-под его локтя Валечка, актерских данных у нее оказалось не на кордебалет в Станиславского, а на хорошую Сатиру.— Вот же и тая разноска, товарищ сержант!» Сержант хмыкнул, взял по форме заполненную бумажку, паспорта, вышел. «Хто желает похулять — пожалуйста, будэмо через час на этой же пути!» — прокричала Валечка в коридор. Пассажиры повалили на вокзал к сувенирным киоскам и буфетам, Сергей Ильич, Гена и Елена Валентиновна сидели в закрытом купе с задернутыми занавесками. За окнами переговаривались рабочие, вагон дернулся, недолго проехал, встал, что-то лязгнуло, вдруг железные балки за окнами плавно поехали вниз, потом вернулись на место — все, узкая колея, Европа!..

Когда дверь купе с грохотом откатилась и на пороге появился стройный сержант со словами: «Попрошу всех на минуту выйти...» — Сергей Ильич сидел, сжимая вентиль, Гена тоже сидел, направив на дверь ствол не слишком внушительной даже на вид газовой забавы, Елена Валентиновна лежала у стены, за мужчинами — так было задумано. «Товарищи, вас же нету в разноске...» — растерянно проговорил сержант. «Быстро зовите сюда начальника наряда, но не поднимайте тревогу — я взорву вагон»,— негромко, но очень внятно сказал Сергей Ильич. В то же мгновение Гена увидел, что сержант подносит к губам висящий на запястье свисток — об этих свистках все было известно заранее, пограничники пользуются ими, когда отправляют осмотренный поезд, но никто не мог предположить в сержанте такого упрямства — и Гена, спиной упершись в стенку купе, над сжавшейся Еленой Валентиновной, а правой рукой — в угол столика, прыгнул, выбросив вперед-вверх левую ногу. Сержант рухнул в коридор, зеленая фуражка покатилась по белой холщовой дорожке. Второй пограничник недоуменно выглянул из соседнего купе, но Гена уже был в коридоре — перепрыгнул через лежащего, ровно сложенными пальцами ткнул розоволицего ефрейтора точно на сантиметр выше пряжки тугого ремня, ефрейтор открыл рот еще шире, вдохнул со всхлипом и упал на сержанта, окончательно перегородив проход. В соседнем купе раздался визг, Сергей Ильич тут же рванул книзу раму окна, закричал так, что слышно было наверняка во всех концах перрона: «Если ровно через пять минут поезд не двинется в сторону границы, я взорву вагон! Вагон эсвэ заминирован и будет взорван, если

нас не пропустят беспрепятственно через границу! Я требую, чтобы немедленно установили связь с румынскими пограничниками, по ту сторону границы нас должна ждать машина с запасом бензина! Через пять минут поезд должен отправиться!»

Сергей Ильич замолчал, и стало слышно, какая тишина установилась на станции — с дальних перестановочных путей доносились голоса перекликающихся вагонников да диспетчер охнул прямо в громкую связь «Ох ты, етит твою так...» Тем временем Гена уже подтащил к двери вагона одного за другим пограничников, оба еще не совсем очухались, но на всякий случай были перетянуты по локтям собственными ремнями — дембельскими, кожаными. Осторожно, прикрываясь вагонной дверью, Гена потихоньку спихнул их на перрон. К ним тут же бросились солдаты и капитан. У обоих связанных кобуры были пусты. «Капитан! — раздался голос Гены из тамбура. Офицер резко выпрямился, завел руку за спину — к оружию. В раме двери стоял насмерть перепуганный, на глазах трезвеющий мужчина в шикарном тренировочном костюме и шлепанцах, аккуратно подстриженные, с красивой сединой волосы его, кажется, стояли дыбом, полноватые гладкие щеки прыгали — рот кривился, как у собирающегося зареветь ребенка. «Капитан!» — снова раздался голос Гены из-за спины человека в тренировочном костюме.— Перед вами секретарь Краснопресненского райкома КПСС города Москвы, направляющийся в братскую Болгарию на отдых...» Все, кто на станции, в поезде, на вокзале в эти минуты тишины услышали сказанное, вздрогнули — всем показалось, что человек говорит, улыбаясь. «Капитан,— продолжал Гена,— я снова доверяю свою жизнь партии. В спину товарища секретаря, прямо в его усталую поясницу упираются два отлично вычищенных вашими подчиненными «макарова». Отправляйте поезд, капитан, если вам дорога жизнь отличного коммуниста и отзывчивого человека.

И еще более жуткая тишина повисла над станцией. Несчастный секретарь открыл и закрыл рот, издав едва слышный писк, в котором можно было, прислушавшись, угадать слова «Ради Христа!..» — и откуда вспомнилось убежденному атеисту? «Дайте еще десять минут,— закричал хрипло капитан,— необходимо прицепить локомотив!» После недолгой паузы ответил ему Сергей Ильич — он тоже хрипел, первым криком сразу же сорвав глотку: «Не больше пяти! Не морочьте нам голову, локомотив давно готов, а прицепить можно и за пять! Через пять минут я все здесь взорву, клянусь, капитан! Вы понимаете, что теперь нам терять уже нечего!» И опять пауза. «Хорошо,— закричал офицер,— поезд сейчас отправится, локомотив уже подают!» Последнее его слово заглушил довольно сильный удар — будто на перрон рухнуло небольшое дерево. Капитан дернулся, обернулся назад всем телом. Гена едва заметно выглянул из-за плеча колеблющегося на совсем уже нетвердых ногах функционера, и даже Сергей Ильич чуть отодвинул занавеску — любая неожиданность могла мгновенно изменить ситуацию. Но событие произошло незначительное — просто повалилась в обморок восьмипудовая дама-таможенница, стоявшая на протяжении всего происшествия за спиной одного из пограничников и, наконец, не выдержавшая наплыва впечатлений и переживаний из-за небывалого срыва в выполнении ее обязанностей — вагон СВ так и остался недосмотренным.

В ту секунду, когда кто-то из пограничников попытался поднять тяжеловесную защитницу государственных экономических интересов, поезд вздрогнул от толчка, и прицепленный локомотив пронзительно и долго загудел. Общее внимание сразу отвлеклось от таможенницы, Гена напрягся за спиной секретаря, Сергей Ильич от напряжения сам едва не потерял сознание. Елена Валентиновна, как-то вяло — голубые таблетки, да и общее состояние последних месяцев все-таки сказывались — рассеянно реагирующая на все, вдруг спросила у Сергея Ильича нелепо спокойно и громко: «Одного не пойму — зачем надо было Оле и Валечке подменять проводниц? В этом был какой-то особый смысл?» От изумления Сергей Ильич едва не потерял дара речи — более неподходящего момента для бессмысленных вопросов нельзя было выбрать специально. «Мама,— зашипела Ольга — да ты что? Они же следят по билетам, чтобы не имеющие права не ехали в

пограничную зону... И вообще — нашла ты время!..» Поезд опять дернулся, опять долго и протяжно загудел тепловоз, с соседнего пути ему откликнулся другой, откуда-то повалил белый пар... Сергей Ильич мельком подумал: «Чего они разгудели, обычно так на станциях не гудят...»— что-то в этом было тревожное, но мысль тут же ускользнула, потому что с перрона раздался крик капитана: «Отправлять!»

Через пятнадцать минут поезд — может, впервые в истории не до конца осмотренный и против воли властей — пересек границу великой страны.

Вдоль румынской платформы выстроились перекрещенные ремнями, в высоких ботинках солдаты. В руках у них были направленные на поезд десантные «калашниковы». Едва вагон СВ поравнялся с платформой, раздался усиленный репродуктором голос с шепелявым акцентом: «Внимание, террористы! Автомобиль для вас на станции! Правительство социалистической Румынии гарантирует вам безопасность! Вы без опасности направитесь в Австрию! Избегайте кровопролития, автомобиль на перроне!» Поезд остановился, ни одна дверь не открылась. Солдаты стояли неподвижно, в одном месте в их строю был разрыв метров в пять — там, развернутый к ведущему куда-то в степь шоссе, стоял микроавтобус «фольксваген». Быстро темнело, над станцией зажглись редкие желтые фонари. Через приоткрытое окно раздался резкий крик Сергея Ильича: «Солдатам отойти на сто метров, убрать оружие! Отойти на сто метров, иначе мы взрываем вагон и все вокруг!» Репродуктор кашлянул и затих. Минуту спустя раздалась команда, румынский офицер пробежал вдоль строя, вдруг ударил кого-то из солдат кулаком по лицу — у того слетела пилотка. Шеренга развернулась кругом, солдаты закинули автоматы стволами вниз за спину, перестроились в колонну и протопали с платформы, плотным квадратом стали за маленьким вокзалом. Тогда дверь вагона растворилась, из нее, спотыкаясь и теснясь, выдавилась какая-то странная группа. Когда все оказались снаружи, стало понятно, почему они двигаются так неуклюже: туго связанные полотенцами рука к руке люди образовали кольцо, в середине которого, сильно согнувшись, шли Елена Валентиновна с собакой на руках, Ольга с газовым пистолетом, направленным на ближайших к ней заложников, Валечка и Гена с готовыми к стрельбе «макаровыми» и Сергей Ильич, тяжело хромая несущий громоздкую коробку, от которой в вагон тянулись постепенно разматывающиеся провода. Опять раздался крик — на этот раз это был голос Гены: «Мы отключим взрыватель, только сев в машину! Мы заберем с собой четырех заложников! Они будут освобождены после переезда в Австрию! Никому не двигаться — взрыватель не отключен!» Кольцо людей медленно топталось, постепенно приближаясь к автомобилю. Вот они уже рядом, вот уже Гена, поднырнув под связанные руки, резко открыл сдвижную дверь микроавтобуса, вот уже Елена Валентиновна в машине, Ольга, Валечка... «Ну, вот и все»,— подумал Сергей Ильич, и ему показалось, что зря они все так боялись — почти до остановки сердца, до тьмы в глазах — план не мог не сработать в той стране, где давно уже власть отвыкла от малейшего сопротивления...

Вспыхнули и со всех сторон мгновенно осветили залитую за секунду до этого поздними синими сумерками платформу военные прожектора, с неба прогремел голос с отличным рязанским выговором: «Заложникам, лечь на землю! Ложись!» — одновременно с крыши вагона, следующего за СВ, ударили пять выстрелов, скорчился у автомобильного колеса, прижимая к груди бессмысленный ящик, Сергей Ильич, рухнула, будто оступившись у балетного станка, Валечка, зазвенело заднее стекло «фольксвагена», а на платформу уже прыгали с крыши вагона солдаты в черных комбинезонах с красными погонами и буквами «ВВ» на них, полосовали воздух над станцией трассирующие очереди, методично — секунда-выстрел, секунда-выстрел — действовали оставшиеся на крыше снайперы, а голос с неба гремел: «Террористам — бросить оружие! Бросить оружие, вам сохранят жизнь, бросить оружие!»

Елена Валентиновна сидела на полу машины, между задним и средним сиденьями, начинающий просыпаться Сомс тихо повизгивал и дергался у нее на руках, глаза ее ничего не выражали, только сильно слезились от гари.

Ольга стояла на четвереньках, вытаскивала из сведенной руки Валечки тяжелый пистолет — газовый пугач валялся рядом. Все двигались медленно, как под водой, и время ползло медленно, и Елене Валентиновне вдруг представилось, что сейчас она вынырнет и увидит яркое небо, веселый пляж и чуть вдали — белый корпус пансионата, опоясанный белыми лентами балконов. В машину вполз Гена — левый рукав его защитной куртки стал темно-красным, под локтем был зажат пистолет, и опять Елене Валентиновне представилось, что сейчас она вынырнет и поплывет дальше, вспоминая глупое кино со стрельбой и приключениями... Гена следом за собой тащил — без лишних церемоний, просто за шиворот — того самого, в тренировочном, толкнул его на сиденье, снова свесился в дверь и втащил за шиворот же еще одного — это был румын, железнодорожник в синем мундире со множеством медных пуговиц, с разбитым в кровь лицом.

Выстрелы прекратились. Время пошло обычным образом, Елена Валентиновна услышала за окном крики по-румынски, часто повторялось «Стоп-стоп!», отвечали явно русские голоса, но слов разобрать было нельзя. «Ну, девочки, сейчас по газам»,— жутковато-веселым голосом сказал Гена, рыжие его кудри стояли шапкой, по лицу тек грязный пот, но светлые глаза, конечно, сияли в темноте — и снова померещилось Елене Валентиновне. «Внимание, слушайте меня! — заорал тут же в дверь Гена.— У нас в руках советский партийный работник и румынский гражданин! Мы убьем их, если только последует хоть один еще выстрел с вашей стороны!» Ответа не было. «Ты машину водишь?» — спросил Гена у Ольги, та замотала головой молча. «Я попробую»,— неожиданно для себя сказала Елена Валентиновна, передала уже во всю силу визжавшего Сомса Ольге, села за руль. Гена запихал совершенно уже обмякшего секретаря и бешено орущего, но нисколько не сопротивляющегося румына на заднее сиденье, погрозил им стволом пистолета, задвинул дверцу, скомандовал: «Ручной тормоз, справа сзади, отпустить. Ключ повернуть. Ну, сцепление... да слева же, плавно!..» — и они поехали, поехали, поехали! Румыны действительно заправили полный бак бензином да еще оставили в машине аптечку. Ольга уже перетягивала Гене бинтом руку — пуля прошла через плечо навылет, кость вроде бы была цела. Гена для порядка держал перед носом румына пистолет, глядел в проем разлетевшегося в пыль заднего стекла. Уже далеко, словно на маленьком ярко освещенном экране двигались фигуры людей на станции — солдаты ходили вокруг плотной толпы заложников, развязывали полотенца, а чуть в стороне, на пыльном асфальте платформы, тускло отсвечивающем под прожекторами пыльном асфальте лежали две быстро сливающиеся с этим страшным асфальтом фигуры: согнутая — Сергея Ильича и ничком, во весь рост, с закинутыми за голову руками, почти касаясь ими мужа,— Валечки. Гена смотрел назад, не мигая.

Ольга вытерла лицо румыну, оказалось, что у него всего-навсего выбит зуб — Гена нечаянно заехал локтем, когда схватил его, невесть откуда взявшегося под пулями, и поволок в машину. Доблестный краснопресненец сидел, будто онемев, из глаз его текли слезы, время от времени он отлеплял от ног мокрые тренировочные штаны, вдруг шепотом начал молиться: «Господи, помилуй меня, прости мне...» — довольно ловко для мастера совсем других речей. И Гена впервые сорвался. «Молчи, сука,— орал он, размахивая стволом перед белым, мертвым лицом, перед закрывшимися в смертном страхе глазами,— молчи, блядь советская, молчи! Ты кого убил, ты знаешь, кого убил?! Сука, гадина, гнида...» — и всем в машине казалось, что действительно этот обоссанный поганец убил несчастного художника и его жену. «Им отказано окончательно,— сказала Елена Валентиновна,— окончательно...»

Машина шла по ровному шоссе хорошо, километров через сорок Елена Валентиновна уже перестала налегать на руль всей силой — поехали, почти не виляя. Когда ей было шестнадцать лет, в Юрмале, учил ее управляться с «виллисом» один латыш — она была рослая, он почти ничего не знал по-русски и считал ее себе

ровней, хотя был совсем взрослый человек, успел даже послужить в ульманисовской авиации, на побережье скрывался от высылки... «Спасибо, Эрик»,— вслух поблагодарила сероглазого латыша Елена Валентиновна.

Спереди и сзади них мчались полицейские «мерседесы», время от времени оттуда через громкоговорители взывали: «Террористы! Ваши требования будут выполнены! Не проливайте кровь! Вы направляетесь к австрийской границе, не проливайте кровь!» Машина неслась уже почти ровно, включенные Геной фары бросали сильный свет на темное, почти черное шоссе, по сторонам мелькали указатели — Гена следил за ними, проверял по срисованной еще в Москве, еще в другой, странной теперь тихой жизни карте — ехали правильно, к границе.

Суд Австрийской республики приговорил Гену и Ольгу за незаконное проникновение в страну и акты террора к трем годам, Елену Валентиновну от наказания освободили — врачи признали ее психически невменяемой. Ни о какой выдаче, конечно, не может быть и речи. Впрочем, итальянцы о невменяемости будто и не слышали, наследство узаконили — все по плану...

Иногда в ее саду появляется полицейский — значит, Массимо опять неправильно поставил машину. Сомсик рычит на человека в форме, и все трое смеются.

Раз в две недели они ездят из Милана в Австрию. При последнем свидании Гена на их глазах отжался от пола пятьдесят раз — плечо совсем зажило. У Ольги же они несколько раз заставали какого-то молодого человека — в толстой стеганой безрукавке, с серьгой в левом ухе, да Елена Валентиновна уж начала привыкать к такому. Молодой человек оказался репортером телевидения, сказал, что обязательно сделает передачу об их невероятном побеге, Хельга должна хорошо смотреться на экране, и пожилая фрау тоже, они понравятся зрителям — обе представляют собой настоящий австрийский тип красоты, это вызовет дополнительное сочувствие. Массимо предпочел, чтобы его роль в этой истории была приглушена как только можно, а сниматься для передачи отказался наотрез. Ольга была весела, довольно ловко объяснялась с журналистом по-английски, с Массимо — по-итальянски, демонстрировала, отойдя подальше от пуленепробиваемого стекла, разделяющего зал свиданий, новомодное мини, подаренное серьгастым,— словом, жила в свое удовольствие.

На обратной дороге Елена Валентиновна вспомнила веселящуюся в тюрьме дочь, прикрыла глаза, чтобы не видеть утомительно виляющее из городка в городок шоссе,— и увидела больничный парк в снегу, наборную ручку, торчащую из окровавленной рубахи, Дато, прыгающего на залитой солнцем волейбольной площадке, увидела сразу весь свой город, в слякоти марта, в пыли раннего мая, в сиренево-золотых закатах августа, в сумраке декабря, увидела подсвечивающие в полутьме серые глаза на неопределенно-знакомом лице — и заплакала, не поднимая век.

В этот день в Москве — кажется, даже и в этот почти час — на Хованском кладбище хоронили какого-то старика. Похороны были безлюдные — провожал тоже старик, прилично очень одетый, толстый, страшно и неудержимо плачущий, да какой-то средних лет, обнаживший у могилы лысую голову, высокий, очкастый... Довезли на железных салазках гроб кладбищенские ханыги, они же опустили в яму и засыпали. А старик воткнул в землю кривоватую палку с плохо прибитой фанеркой, да и побрели оба провожающих в начинающейся пурге к дальнему выходу. Там толстый сел в машину, вроде бы звал и второго, но тот покачал головой, натянул капюшон куртки — и сгинул в густо повалившем снеге.

Сентябрь 1983

Французская панорама

Идея этой подборки материалов пришла сама собой: в советский прокат, надеемся, не случайно, попали картины режиссеров, творчество которых позволяет судить о наиболее важных тенденциях современного кино Франции. Это и «шестидесятники», до сих пор переживающие славу ими же созданной «новой волны» (Шаброль, Маль), и «семидесятники» (Ромер), и включившиеся в кинопроцесс Франции пришельцы середины 80-х годов (Анно). Здесь же мы помещаем беседу с известнейшей французской актрисой Доминик Санда, посетившей XVI МКФ в Москве, а также начинаем публикацию «Украденных писем» Жерара Депардье.

В. Михалкович

Луи Маль: взгляд и ничто

В режиссуре Луи Маля парадоксальным образом уживаются две разные установки — переживания и представления, если воспользоваться понятиями Станиславского. Правда, здесь понятия мы применяем не к актерской игре: лихорадочность монтажа, страстность произносимых реплик, напряженность повествования ясно дают почувствовать, как материал преследовал и мучил автора. Для другой установки — для представления — характерна не взвинченность, а спокойствие формы. Кажется, что материал в данном случае прошел не через сердце, но перед глазами художника. Материал выразителен и красноречив сам по себе — художник его лишь зафиксировал.

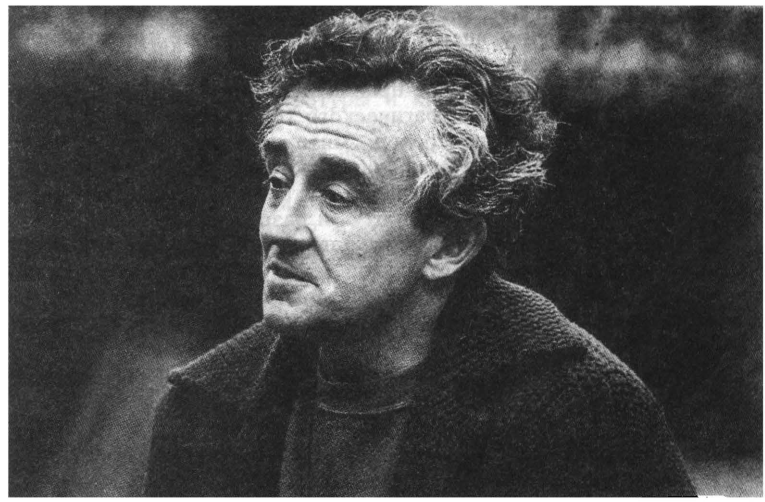
Зачастую персонажи в картинах Маля персонифицируют его собственные страсти — режиссер, однако, взирает на них без внутреннего волнения, действие течет неторопливым, прозрачным потоком. Ален из «Блуждающего огонька» органически не приемлет ни мир, ни свое окружение. Чувство отчужденности и тоски он топит в вине. Мысль о самоубийстве неотступно преследует Алена; в финале картины он уходит из жизни, бросая обвинение и вызов всем людям: «Я погибаю, потому что вы не любили меня и я вас не любил. На вас я оставляю несмываемое пятно». Смерть Алена подобна японскому харакири, которое должно покрыть позором обидчика самоубийцы.

Ален — отнюдь не alter ego режиссера, но он унес с собой на экран какие-то видения автора — экран выполнил в данном случае роль психоаналитика, или, как сказал сам художник, картина стала для него «актом экзорцизма».

«Блуждающий огонек» снят в 1963 году, но и через четверть века Маль также передоверяет персонажам собственные страсти. В недавнем фильме «До свидания, дети» гестаповцы уводят из монастырского коллежа трех еврейских мальчиков, которых, рискуя, укрыл директор — монах отец Жан; уводят и самого директора. В финале за кадром звучит монолог героя, Жюльена Кантена, теперь

«Атлантик-сити» («Atlantic City»)
Автор сценария Джон Гуар. Режиссер Луи Маль. Оператор Ричард Цюпка. Художник Энн Причард. Композитор Мишель Легран. Производство «The Merchant Trust Company».

«До свидания, дети» («Au revoir les enfants»)
Автор сценария и режиссер Луи Маль. Оператор Ренато Берта. Художник Вилли Хольт. В фильме использована музыка Шуберта и Сен-Санса. Производство N. E. F., Stella mit Nouvelles Editions de Film, MK2, Centre National du Cinema, Sofica, Infestimages.



Луи Маль

уже взрослого. Жюльен говорит о смерти трех мальчиков, в их числе — и своего друга Жана Киппельштайна, в Освенциме, о гибели директора в Маутхаузене. Последняя фраза монолога такова: «Прошло более сорока лет, но до самой смерти я буду помнить каждое мгновение этого январского утра». Герой почти буквально повторяет здесь Маля. Лет за десять до фильма он рассказал в интервью о двух событиях, глубоко повлиявших на него в отрочестве,— о войне. и болезни сердца, из-за которой его забрали из школы. Первые шесть месяцев 1944 года — по словам режиссера — он помнит буквально день за днем. Память Жюльена и его создателя функционирует одинаково, в общем режиме.

Сравнение «Блуждающего огонька» с фильмом «До свидания, дети» показывает, насколько у Маля возросло за четверть века спокойствие формы. В первой из лент источником напряженности, носителем драматизма является Ален; само же повествование течет размеренно и неторопливо, без эмоциональных всплесков. В те времена режиссер говорил в интервью, что кино, по его мнению, близко к стендалевскому определению романа. Согласно Малю, стендалевский роман — это зеркало, которое автор проносит вдоль пути следования своих персонажей. Маль стремился превратить камеру в такое зеркало. В «Блуждающем огоньке» Ален почти все время находится в кадре, так же как Жанна, героиня «Любовников», или Жиль, героиня «Частной жизни». Но камера не запечатлевает все без разбору, эти картины — «как бы длительная прогулка движущейся рядом с персонажами камеры. Время от времени мы нажимаем на кнопку; время от времени снимаем...»

В каждой из картин эмоциональный тонус задается персонажами, он ничем не обязан бесстрастному аппарату. В фильме «До свидания, дети» аппарат функционирует аналогичным образом, но ни Кантен, ни Жан Киппельштайн, представленный одноклассникам под фамилией Бонне, сами по себе отнюдь не драматичны; это обычные мальчишки, какими они бывают в двенадцать лет. Источник напряженности здесь — сама реальность оккупации, жестокость гестапо, депортация евреев: до поры до времени напряженность таится за кадром, лишь в конце картины врываясь в замкнутый, изолированный мирок коллежа. Трагизм ощущается здесь как производное самой ситуации, которую по-прежнему бесстрастно фиксирует аппарат.

Вероятно, такая позиция камеры, а следовательно, и автора, подсказана ему экзистенциализмом. Столь разные люди, как Ален и Жан Бонне-Киппельштайн, имеют общего предка. Им является Чужой, центральная фигура экзистенциалистской литературы; он же — Посторонний, как в русском переводе названа известная повесть Альбера Камю.

Посторонний, как Ален и Жан, некоей невидимой стеной отделен от мира — стену не могут преодолеть живые токи человеческого тепла и взаимопонимания, если даже они и возникают. Иногда враждебная реальность персонифицируется в Другом, столь же непроницаемом и непредсказуемом, как она сама. Отчужденность переживается экзистенциалистским героем мучительно — в состоянии «тошноты» (название повести Сартра): именно ее испытывает Ален.

В иных случаях отчужденность разрешает-

ся мятежом. Тогда Посторонний превращается в «человека бунтующего», как озаглавил Камю один из своих трактатов. Жест бунтаря кажется бесцельным, не-прагматичным. Он, однако, преисполнен трагического героизма, ибо, действуя наперекор, мятежник утверждает собственную самоценность. Она измеряется силой того порыва, в котором бунтарь побеждает свою «тошноту» и разрушает невидимую стену, на него давившую. Самоубийство Алена в «Блуждающем огоньке» есть экзистенциалистский, не-прагматичный бунт. Им же является, в сущности, уход Жанны, героини «Любовников», от мужа, из опостылевшего дома навстречу неопределенному, туманному будущему.

Реальность непроницаема для Постороннего, поскольку ощущается абсурдной. Тема абсурдного мира — центральная в философском эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе». Природу — как там сказано,— индивид может полагать привычной, знакомой; однако наступает момент, когда он вынужден заметить, «что мир «непроницаем», увидеть, как чужд камень, как он не дается нам, с какой силой натура, пейзаж отрицают нас». Согласно Камю, «несоответствие человека его жизни, актера — декорации есть именно чувство абсурда».

Мотив абсурдной реальности присущ уже «Лифту на эшафот» — первой игровой и полнометражной картине Маля. Жестокая власть «декорации» над «актером» тут полна и абсолютна. Герой картины задумал своеобразный «шедевр» — преступление, совершенное в замысле и осуществлении, нераскрываемое. Жюльен Тавернье намерен убить мужа Флоранс, своей возлюбленной, убить так, чтобы не осталось никаких следов преступления. Замысел четко реализуется, но стоит Жюльену чуть-чуть замешкаться, и уходящий вахтер выключает в здании свет — герой на всю ночь застревает в лифте между этажами. Алогичная, абсурдная случайность вмешивается в проект; реальность словно издевается над автором «шедевра». Ее фантасмагорическое своеволие этим не исчерпывается. Юный хулиган Луи вместе с подружкой Вероникой крадут — из всех возможных — как раз автомобиль Жюльена, знакомятся с четой западногерманских туристов, а затем убивают их. Абсурд ширится, разбухает — в связи с убийством полиция разыскивает Жюльена Тавернье, владельца машины. «Шедевр» разваливается, превращаясь в собственную противоположность.

Снимая первые картины, Маль вероятно, чувствовал сходство с их героями: реальность съемочной площадки не давалась в руки, тоже ощущалась абсурдной. Он говорит в интервью 1962 года: «Кино — таинственное и неподдающееся искусство; оно готовит разочарования на каждом шагу. Так трудно подчинить себе действительность, перенести ее на пленку, овладеть ею — инертной и сопротивляющейся материей, издевающейся над моим воображением». Аналогия с мыслью Камю из «Мифа о Сизифе» напрашивается сама собой: снимаемая натура снова и снова заставляет замечать, как она отрицает режиссера. Маль нашел свой способ борьбы с этим отчуждением. Неподдающаяся реальность как бы уготовила ему позицию вовне — сделав сторонним свидетелем, время от времени включающим свой аппарат-«зеркало». Взаимная отторгнутость в какой-то мере преодолевается тем, что режиссер населяет предкамерную реальность собственными «продолжениями», персонификациями своих страстей. Разлад между снимающим и тем, что он вынужден снимать, несколько сглаживается — в пространстве перед камерой разыгрывается представление и зависимое, и не зависимое от режиссера.

То, что Малю удавалось делать с фиксирующей реальностью, невозможно сделать с подлинной. Она тоже ощущалась абсурдной. В 1962 году Маль говорит журналисту из «Леттр франсэз»: «Я глубоко чувствую бессмысленность современной жизни, ее беспорядочность и резкость...» Традиционное воспитание, привитые взгляды не готовят к борьбе с абсурдом действительности — оттого интеллигенция оказывается действующим лицом своеобразной драмы. «...Ход истории необратим; он все больше превращает нас в византийцев». Страны с таким названием не существует более пяти веков; современный «византиец» пребывает, следовательно, в мире призрачном, утратившем свою объективность. Призрачная страна выключена из движения времени, навсегда осталась в глубинах прошлого; ее житель — чужак в нынешней действительности.

Этот разлад невозможно преодолеть методом, который Маль применял на съемочной площадке, то есть населяя предкамерное пространство персонификациями своих страстей. Отсюда рождается мечта режиссера об уходе, о еще большем разрыве с абсурдной реальностью, мучающей и терзающей воображение. «Византийство» удастся изжить, полагал Маль, прикоснувшись к иному укладу существования, традиции которого еще не столь разошлись с движением бытия. Спасение для современных византийцев состоит, по его словам, «очевидно, в том, чтобы проявить повышенный интерес к другим культурам — например, к Африке...»

Маль принадлежит к «новой волне» фран-

цузского кино. Режиссеры, которыми она образована, вышли из экзистенциализма — в том смысле, в каком Достоевский сказал о русской литературе второй половины XIX века: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Оттого чужой оказывается центральной фигурой не только у Маля, но и у других режиссеров «новой волны» — у Трюффо («Четыреста ударов»), у Годара («На последнем дыхании»).

Экзистенциалистская закваска по-разному проросла в этих режиссерах. Когда принадлежит к тому кругу французской литературной и кинематографической интеллигенции, которая больше не верит в Бога, но ужасно боится дьявола. Для византийцев от литературы и кино дьявол — это фашизм или коммунизм [...]. А поскольку подобные господа не хотят ни фашизма, ни коммунизма и поскольку не считают себя идиотами, то исповедуют вялый анархизм, горя одной только идеей, одним желанием: смыться».

Анархизм, и отнюдь не вялый, исповедовали коллеги Луи Маля по «новой волне». Их

«До свидания, дети»

Трюффо и Годар срывали в 1968 году проведение Каннского фестиваля, когда Годар организовывал группу «Дзига Вертов», когда леворадикальные кинематографисты проповедовали деконструкцию киноязыка, Маль оказался далеко от них — снимал для телевидения «Калькутту» и «Призрачную Индию». В глубинах Азии он обрел свою Африку — культуру с иными традициями, с иным укладом существования.

Тут легко напрашивается обвинение: режиссер попросту скрылся, бежал от страстей времени. Вместе с тем в этом бегстве он оставался верен себе. Еще в 1960 году критик из «Либерасьон», раздраженно откликнувшись на «Зази в метро», писал: «Луи Маль бунт — при всем своем радикализме, при всей идеологичности лозунгов — был, в сущности, запрограммирован экзистенциализмом, видевшим в мятеже трагический, хотя и безрезультатный жест отрицания. Работа Маля в Индии тоже являлась своеобразным отрицанием прежних, привычных условий существования. Маль обрел не политическое, но внутреннее освобождение — оно позволило взглянуть на мир ясным, незамутненным взглядом: поездка в Индию снята — по словам режиссера — «внутреннюю заторможенность (можете назвать ее целомудрием, сдержанностью или самоконтролем), которая мешала мне высказаться до конца, заставляла искать окольные пути, то

есть ссылаться на других, выбирать аллегорические сюжеты, короче, действовать обиняком. Впервые... я снимал стихийно, без предварительных раздумий и построений». Стихийность тут означает одновременно и глубокое погружение в реальность, и духовную независимость по отношению к ней. Две установки — эмоционального соучастия и внешнего наблюдения, которые прежде режиссер пытался как-то связать, теперь самоопределились, окончательно выкристаллизовались и тем самым органично сочетались — не в силу подчиненности одна другой, а в силу равной завершенности.

Очищающее воздействие работы в Индии сказалось на внутреннем строении фильмов режиссера. Раньше он населял экранный мир персонификациями своих страстей и тем самым эмоционально соучаствовал в действии. После Индии наряду с воплощением одной установки появляется воплощение другой — человек смотрящий, свидетель. Такая фигура становится для режиссера необходимой.

Когда-то Маль снял «Частную жизнь» — фильм не о наблюдателе, а о человеке наблюдаемом. Жиль, героиню ленты, ставшую кинозвездой, осаждает пресса, всюду подстерегают поклонники; ее существование — предельный случай сартровского «бытия-под-взглядом». Героиней оно переживается как кошмар. Финальное падение с крыши — при всем трагизме события — снято как радостное освобождение от этого кошмара.

В фильмах режиссера, недавно вышедших в наш прокат — «Атлантик-сити» и «До свидания, дети»,— процесс смотрения чуть ли не главное сюжетное событие, однако наблюдатель и наблюдаемый осознаются тут иначе, нежели в «Частной жизни». «Атлантик-сити» начинается двумя попытками *видеть*. Буквально в первом же кадре нож разрезает лимон — молодая женщина выжимает сок из половинок лимона и натирается соком. Из окна другой квартиры, притаившись, смотрит на женщину человек, снятый со спины. Так входят в действие главные герои картины — Лу, опустившийся приживал богатой вдовы, и Салли, приехавшая из «медвежьего угла» в курортный, блистательный Алтантик-сити завоевывать мир. Почти сразу же за этой идет другая сцена: Дейв, бывший хиппи, пристально наблюдает за телефонной будкой; вошедший в нее человек тайком засовывает за панель обшивки пакетик с наркотиками. Через минуту пакетик становится добычей Дейва.

Сартр в главе из книги «Бытие и ничто», рассматривая «первичное отношение к другому», исходит из предпосылки о «первичном откровении другого как взгляда». Глава написана как бы с точки зрения наблюдаемого — другой осознается им прежде всего как человек смотрящий, взирающий. Главный объект интереса у Маля как раз наблюдатель, однако мысли Сартра к нему применимы.

Благодаря взгляду, Дейв получает возможность украсть чужую тайну и чужие ценности. Это материальный, корыстный уровень утилизации взгляда. Режиссера не занимает подобный уровень — похититель вскоре выводится из действия, погибнув от рук облапошенных мафиози. На другом уровне — не материально-корыстном — Маль выстраивает сложный механизм взаимодействия между наблюдателем и наблюдаемой, между Лу и Салли.

Лу — ничтожен; он состоит в качестве камердинера и отставленного по возрасту любовника при даме, у которой сохранились кое-какие деньги от бурного, гангстерского прошлого ее покойного мужа. Лу получает несколько долларов в день на хозяйство, как кухарка, прирабатывая тем, что собирает ставки для тотализатора. В одной из первых сцен сносят дом, затем важные для сюжета сцены идут на фоне строящегося здания — на его лесах мафиози убивают Дейва; напряженный разговор Лу и Салли тоже происходит возле этих лесов; наконец, в заключительном кадре картины, опять какой-то дом превращен взрывом в развалины. Мир, в котором существует Лу,— подвижен: в нем постоянно что-то исчезает и что-то возникает. В подвижном мире из прежнего ничтожества возникает другой, новый Лу.

Случайно ему достаются деньги, вырученные за украденный Дейвом наркотик. Новоявленный богач тут же мчится в магазин покупать дорогой костюм и штиблеты, заказывает дорогие вина и обеды, усаживается за стол рулетки. Похождения Лу так и остались бы простенькой историей калифа на час, если бы не та, за которой он тайком наблюдает. Лу, конечно, влюблен в девушку — чисто платонически, если учесть его возраст. Быть влюбленным — пишет Сартр — «...значит, подставить себя под взгляд другого... значит, подвергнуться опасности быть увиденным» — естественно, не со стороны внешнего облика, а внутренней сути. Ради того, чтобы представить ее во всей привлекательности, влюбленный выступает в роли «чарующего объекта». Подобная роль предполагает совершение тех или иных действий, указывающих «на бесконечность моих «погашенных возможностей» именно для того, чтобы показать себя непревосходимым в том смысле, в каком непревосходима лишь бесконечность».

Познакомившись с девушкой, Лу выступает перед ней как богатый и рыцарственный кавалер, то есть обладатель бесконечного ряда и явных, и скрытых пока возможностей. Однако тут же терпит жестокое унижение — не может защитить Салли, бывшую жену Дейва, от нападок мафиози, разыскивающих наркотик. В динамике абсурдной реальности может случиться абсурдная вещь: при новой встрече с гангстерами в кармане Лу случайно оказывается револьвер, и оба мафиози падают под выстрелами новоиспеченного рыцаря. вступившегося за честь дамы. Перед девушкой он «выступает в качестве полноты бытия», как о том сказано у Сартра. По сути, Салли в фильме — не объект любовной интрижки: в наблюдателе под взглядом той, за кем он наблюдал, происходит глубокий переворот, совершается сартровский «экстаз», «выступание самости из себя». Потому Лу спокоен, увидев, что Салли похищает деньги,— они не нужны теперь тому, кто обрел полноту бытия.

Иначе соотнесены наблюдатель и наблюдаемый в фильме «До свидания, дети». Жан не сразу предстает перед зрителем как Чужой; его отторгнутость от других постепенно, штрих за штрихом осознается через посредство Жюльена, благодаря его взгляду. И лишь потом, будто приняв эстафету от героя, мотив отчужденности продолжает автор, намеренно выбрав для киносеанса в коллеже картину Чаплина со знаменательным названием «Иммигрант», то есть пришелец, посторонний в реальности неорганичной для него. Неорганичность, отторгнутость малевского «иммигранта» достигает апогея в сцене, когда Жан Киппельштайн под влиянием восторженного порыва бросается на колени в церкви, чтобы вместе с другими принять причастие. Но рука отца Жана проносит облатку мимо раскрытого рта мальчика — суровый монах не желает приобщать иноверца к телу Христову, хотя и укрывает его от преследований.

Фильм начинается эпизодом на парижском вокзале — после зимних каникул мать провожает Жюльена в коллеж. Мальчик всячески оттягивает минуту расставания — мысль о холодном и чуждом заведении вызывает в нем отчаянье. В коллеже мальчик на хорошем счету — учителя хвалят его, ставят высокие оценки; благополучие это не означает, однако, что коллеж — среда ему близкая. Автор фильма когда-то стремился в Африку — подальше от абсурдной реальности; теперь герой хочет стать монахом-миссионером, тоже мечтает о разрыве с чуждой реальностью. Но перед лицом трагической отторгнутости Другого собственная отчужденность мальчика меркнет, ощущается куда менее значительной — Другой, как искупитель, словно вбирает в себя и мальчишеский, детский разлад наблюдателя с миром. Взгляду Жюльена открывается предельная отчужденность — существование на грани небытия, сартровского «ничто». В своем наблюдении герой постигает «непревосходимость» не бесконечных возможностей, а бесконечной пустоты.

Подобное открытие предопределяет всю дальнейшую жизнь Жюльена — январское утро, когда посланцы небытия вторглись в замкнутый мирок коллежа, десятилетия не вытравили из памяти мальчика. В названии фильма есть своя символичность. Монах-директор, которого уводят гестаповцы, прощается с воспитанниками словами: «До свидания, дети». Вместе с тем эти слова воспринимаются и как прощание героя с детством, преодоленным под влиянием пережитого потрясения, и как предвестие постоянного свидания с детством, трагизм которого навсегда остался в душе. Давним январским утром реальность предстала перед мальчиком бесконечно чуждой и предельно абсурдной. И если с подобным ощущением ее герой прожил затем четыре десятилетия и будет жить до смерти, значит, он научился смотреть в лицо абсурду и внутренне освободился от его завораживающего воздействия.

Поздние фильмы Маля созданы человеком духовно свободным. Они повествуют о самом процессе освобождения, о «выходе самости из себя». Тем и важны эти картины для нас — изживающих иной абсурд и преодолевающих другие фантазмы.

Михаил Трофименков

Грехопадение Клода Шаброля

Двадцать семь лет было Ролану Шевалье, герою фильма Клода Шаброля «Маски», когда, прикрываясь чужим именем, он проник в дом популярного телевизионного ведущего Лёганьера, чтобы найти следы своей исчезнувшей сестры.

Двадцать семь лет было Клоду Шабролю, когда в декабре 1957 года он снимал первые кадры фильма «Красавчик Серж», признанного первым произведением французской «новой волны».

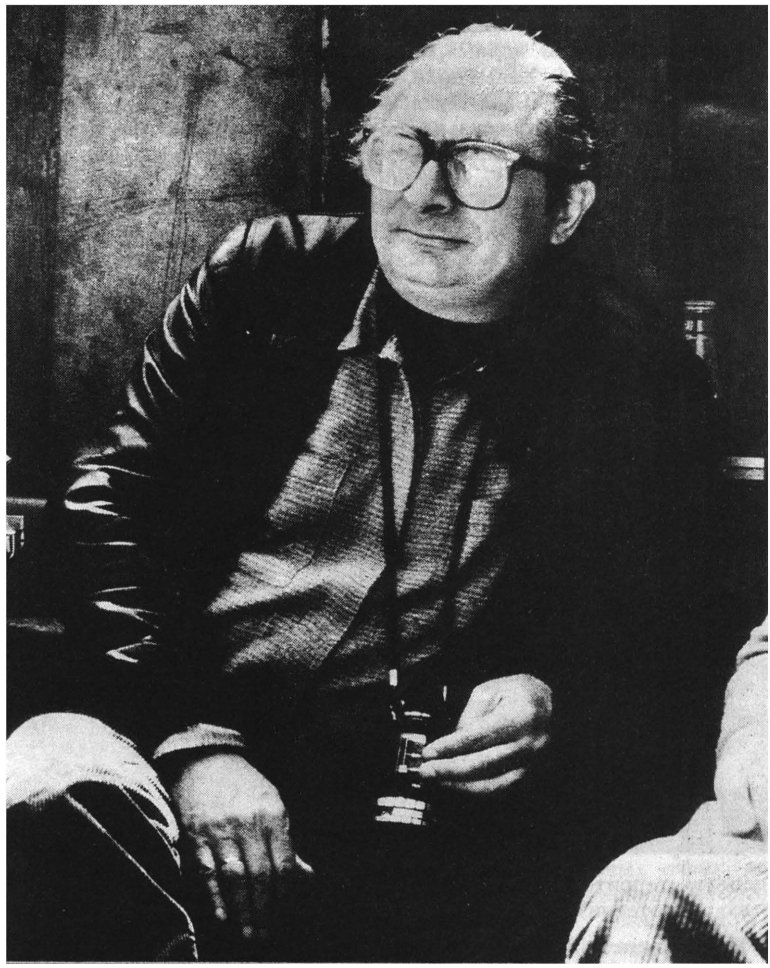
Двадцать семь лет было «новой волне», когда постаревший Клод Шаброль, отправив Ролана Шевалье в рискованную экспедицию, приступил к съемкам своего сорокового фильма «Маски».

Мистическое случайное совпадение цифр (а может, и не случайное: не зря же в напряженнейший момент действия злодей начинает выяснять, сколько лет герою) вызывает искушение рассматривать весь фильм как метафору того, что случилось с «новой волной». А если искушения избежать, то не избежать вопроса, что осталось от этого, возможно, влиятельнейшего движения в истории киноискусства второй половины XX века, через три десятка лет. Ответ на этот вопрос, кажется, найти несложно. Даже те критики, которые признают «новую волну», считают, что она быстро выдохлась и в конечном счете сошла на нет. Только Жан-Люк Годар продолжает сохранять верность юношескому порыву, заново изобретая кино в каждой новой ленте и делая фильмы, заведомо невыгодные для проката. Ныне покойный Франсуа Трюффо нашел возможность безболезненно разрабатывать свою индивидуальную мифологию в рамках традиционного кино. Шабролю же в этой троице былых лидеров обычно отводится роль падшего — того, кто растворился в коммерческом производстве, капитулировал перед традицией «французского качества» и делает то самое «папино кино», по поводу которого неистовствовали в середине 50-х годов молодые критики «Кайе дю синема», а среди них и сам Шаброль.

Но, сокрушаясь о грехопадении Шаброля, задумаемся над тем, что на «Маски» мы, однако, идем не просто как на проходной полицейский фильм. Идем на «нового Шаброля» (правда, из сорока фильмов мастера в советский прокат попал пока лишь второй). А это уже победа «новой волны», внедрившей в зрительское сознание представление об авторском кино, о необходимости находить индивидуальный почерк даже у голливудских режиссеров серии «В». Анализировать «Маски» приходится в контексте творчества Шаброля, его симпатий и антипатий, его удач и провалов. Значит, «новая волна» была не так уж бесполезна. Припомним и то, что Годар в довольно скандальном интервью «Телераме» (весна 1978 года) был снисходителен только к Шабролю: «Шаброль честен, как мошенник».

«Маски»— полицейский фильм. Можно, конечно, еще раз вспомнить об интересе критиков школы Андре Базена к низким жанрам, о том, как Шаброль с Трюффо отправились брать интервью у Хичкока и от волнения угодили в бассейн с ледяной водой, а впоследствии написали по книге о великом мастере «саспенса». Однако «Маски» никак не связаны с кругом их симпатий тех лет. Это не «черный» фильм, насыщенный сиюминутными реалиями и нервным дыханием большого города, жестокий и сентиментальный, как «Лифт на эшафот» Маля или «Стреляйте в пианиста» Трюффо. И не обращение к полицейскому жанру для выражения экзистенциальной «тошноты», как в первом фильме Годара. И не экзерсис в хичкоковском духе, построенный на нарастающем напряжении,— «саспенс» в фильме Шаброля и не ночевал. Нет, «Маски» — старый добрый герметичный детектив

«Маски» («Masques»)
Авторы сценария Одиль Барски, Клод Шаброль. Режиссер Клод Шаброль. Оператор Жан Рабье. Художник Франсуаза Бенуа-Фраско. Композитор Маттье Шаброль. Производство «МК 2 Продюксьон», «Фильм А 2».



Клод Шаброль

с ограниченным кругом персонажей, собравшихся в загородном доме. Кто преступник — понятно сразу, как герой его разоблачит — ну, абсолютно неинтересно.

Итак, если судить с позиций жанра, «Маски»— намеренно стандартизованный, условный полицейский фильм, вроде тех романов, которые выходят миллионными тиражами в карманном формате и продаются в газетных киосках на вокзалах, чтобы быть прочитанными в поезде и там же забытыми. Стоп. Как раз один из таких романов в желтой обложке, выпущенный в серии «Маски», мелькает на долю секунды в руках одного из героев фильма, Макса, лженемого шофера, повара и убийцы. Не восходит ли название фильма именно к этой дешевой серии? Не является ли оно иронической отсылкой зрителя к той эстетике, законам которой собирается следовать Шаброль?

В таком случае режиссерская интенция соответствует предпостмодернистскому пафосу «новой волны». Недаром Шевалье (Робен Ренуччи) вторгается в дом Лёганьера (Филипп Нуаре), притворившись автором детективных романов Вольфом. Он чужд в этом доме решительно всем — по пластическому рисунку, по способу существования. Иронический молодой человек с вечно засунутыми в карманы руками, со взглядом исподлобья, преднамеренно небрежный, но элегантный, способный легко запрыгнуть с ногами в глубокое кресло. Он маскирует цинизмом сентиментальность: чего стоит один только судорожный всхлип: «Мадлен!», когда он пишет на зеркале губной помадой имя сгинувшей сестры. Он — авантюрист и плейбой, владелец пистолета, который так ни разу и не выстрелит. Герой эффектно спрячет его в глубину шкафа — чем не годаровский Ми-

шель Пуакар, которому не подвернулся под руку незадачливый полицейский? Это молодой человек «новой волны». Его немецкий псевдоним Вольф — дань эпохе, когда Годар подписывал статьи «Ганс Лукас», Эрик Ромер — «Шерер», а его друзья, соответственно, именовали себя «бандой Шерера». Если злодеи начитались романов серии «Маски», то герой, кажется, насмотрелся фильмов, поставленных в год его рождения. Да это просто молодой режиссер, забравшийся на свя-

«Маски»

щенную территорию «кинематографа качества» — потеснить прежних хозяев жизни.

Но вернемся к сюжету. Шевалье-Вольф вовсе не собирается сдавать мерзавца Лёганьера в руки полиции. За шахматной доской он предлагает ему не совсем добропорядочную сделку: требует крестную дочь Лёганьера Катрин и ее состояние в обмен на молчание о судьбе собственной сестры Мадлен, входившей в круг знакомых Лёганьера. Герой Нуаре отказывается, надеется перехитрить авантюриста — тем хуже для него. В финальном монологе Лёганьер сдастся: пришло поколение циников, молодых волков с длинными клыками («Вольф»— по-немецки «волк»; «молодые волки»— привычная метафора для обозначения команды Андре Базена; «Молодые волки», наконец, фильм Марселя Карне 1968 года о преддверии «веселого мая»). Таким нужно лишь теплое место под солнцем. Это соответствует расхожему мнению о «новой волне».

Обвинения Лёганьера, представителя старшего поколения «Масок», соответствуют и взгляду самого Шаброля на «новую волну». На вопрос интервьюера «Не кажется ли тебе, что ты лично что-то изменил?», он ответил: «Я? Ничуть. Я горжусь только тем, что внес свой вклад в разорение бесчестных продюсеров». Итак, предположим, что Шевалье-Вольф — молодой Шаброль, запугивающий старенького Дювивье или Кристиан-Жака. Но Шабролю уже давно не двадцать семь. Может быть, правильнее отождествить с ним умудренного героя Нуаре, смущенного появлением какого-нибудь Лео Каракса или Люка Бессона из сегодняшней «новой новой волны»? Можно, разумеется, обойтись без рискованных идентификаций, ограничившись утверждением: «Маски» — это переживание Шабролем смены поколений в кинематографе.

У Шевалье-Вольфа есть еще одна странная особенность. Он никак не определен социально. Автором детективных романов он притворился, ладно, но чем он занимается на самом деле? В отличие от него нувориш Лёганьер описан в своей социальной ипостаси со смаком. Это ставит «Маски» в один ряд с теми фильмами Шаброля, которые можно назвать разоблачительными — они разоблачают маразм и нечистую совесть буржуазии,— а можно и мизантропическими. Шаброль иронизирует. Иронизирует и по поводу быта героя — буржуа (живопись XVIII века, убитые в обход запрета на охоту фазаны, церемониал обеда), и по поводу разрушения этого быта. Когда силы добра (Шевалье и Катрин) заключают союз, все рушится: вино пахнет пробкой, мясо под-

горело, порыв ветра треплет занавески, а среди этого мини-Апокалипсиса влюбленные ласкают друг друга. Раскрыты все тайны, сорваны все маски, и главный распорядитель «маскарада» Лёганьер предается эмоциональному «стриптизу», произнося длинный невыразительный монолог о том, что он, этакий негодяй, на самом деле ненавидит старичков, не любит публику, а любит только деньги. Он кается и разоблачает. На этой ноте фильм, кстати, и кончается, свидетельствуя о неиссякшей любви Шаброля к морализаторству.

Можно при желании усмотреть в фильме элемент социального разоблачительства, роднящий «Маски» с политизированными лентами Бертрана Тавернье и Ива Буассе. «Новой волне», которая никогда никого не судила и ни с кем не сводила счеты, этот элемент был в целом чужд. В программной статье «Об одной тенденции во французском кино» (1954) Трюффо писал: «Важнейшее свойство «психологического реализма»— его антибуржуазный пафос... Чего же стоит антибуржуазный кинематограф, создаваемый буржуа для буржуа?» Звучит актуально...

На взлете «новой волны» съемочная группа была «бандой», сообществом, окрыленным желанием сделать фильм. Теперь команда Шаброля — большая семья, связанная дружескими и частично родственными узами. Уют царит на съемочной площадке и на экране. Когда-то Шаброль, снимая «Красавчика Сержа», не знал, как смотреть в камеру. Само техническое несовершенство фильмов, пренебрежение грамматикой кино становились эстетическим козырем в соперничестве со стерильным «папиным кино». «Маски» же решены именно в «папиной» эстетике. Шаброль склонен к повторяющимся экранным композициям: геральдическое противостояние лиц в диалоге, кадры с зеркалами, движение камеры сверху вниз в кульминационные моменты. Один из собеседников неторопливо исчезает из кадра, его место так же неторопливо занимает следующий. В такой умиротворяющей регулярности, невозмутимой архаике есть своя прелесть, однообразие зрительной структуры создает ритм, сродни плавному развитию интриги.

А диалоги? Если «новая волна» гордилась сбивчивым, почти импровизированным диалогом, то репликам персонажей «Масок» позавидовали бы былые мишени «Кайе дю синема» — сценаристы, придававшие диалогам «папиного кино» литературный блеск. В «Масках» все изъясняются афоризмами. Каждая фраза отягощена символическим смыслом до такой степени, что напоминает то ли о символической драматургии, то ли о романе Горького «Мать». «Я спала слишком долго, *но вы пришли и помогли* мне увидеть правду». «Я должна привыкать к свету». Выйдя из-под власти своего коварного крестного, Катрин снимает неизменные черные очки.

И все-таки было бы опрометчиво хулить Шаброля за ложный пафос. Его диалоги отполированы настолько, что превращаются в самопародию. О пустяках говорится с нажимом, как о ключевых элементах интриги. Разговор так долго вертится, например, вокруг комаров, что насекомые в сознании зрителей приобретают черты сходства с хичкоковскими птицами. Катрин с таким чувством выдыхает «Убили!», подсмотрев охоту Шевалье-Вольфа на комара, что сидящим в зале становится не по себе. Упоминание о духовке приводит Лёганьера в состояние легкого паралича, и я лично был уверен до самого конца, что бедную Мадлен распилили на куски и сожгли в этой самой духовке. На самом деле с ней обошлись «проще»: усыпили, заперли в багажнике старого автомобиля, который затем превратили в прямоугольник спрессованного металла.

Шаброль остается самим собой, сохранив черный юмор и страсть к пародийным преувеличениям. Герои «Кровавой свадьбы» или «Разрыва» в свое время неистово рычали в экстазе и заливали весь кадр кровью, невообразимо развратничали и злодействовали. Оценим же гигантский бутафорский шприц, которым усыпляют Катрин, первое ее появление — в темных очках, ее загробный голос; оценим зловещего немого Макса, спящего Лёганьера с ушами, заткнутыми ватой, и повязкой на глазах. Шаброль сдвигает уровень правдоподобия ровно на ту долю миллиметра, которая необходима для остранения всех жанровых структур и установления иронического сообщества со зрителем. Так же неправдоподобны и чрезмерны злодеяния Лёганьера: он Мадлен расплющил, и дом престарелых продал, и птичку убил.

Ответить утвердительно или отрицательно на вопрос, «предал» ли Шаброль «новую волну», невозможно. В лучшем случае мы погрузимся в дебри спора о том, что же такое «новая волна». Но «Маски» доказывают, что себе Шаброль не изменяет. Недавно он заявил: «Когда сегодняшние мальчишки называют меня старой задницей, я нахожу это очень симпатичным. Я еще не дедушка. Мне даже не кажется, что я делаю «папино кино». У меня есть то преимущество, что я могу делать такое кино, какое захочу. Если я хочу делать «папино» или «авангардное» кино, я его делаю».

В. Белопольская

Наступление настоящего на остальное время

«Ах, пусть придет время, когда сольются сердца». Это восклицание Артюра Рембо стало эпиграфом к фильму Эрика Ромера «Зеленый луч», и трудно себе представить, что употреблено оно без тени иронии. Мы как-то привыкли воспринимать «слияние сердец» в роли преамбулы к слиянию половых клеток. Так что Эрик Ромер с тремя своими фильмами, разом приобретенными «Совэкспортфильмом» для нашего проката, оказался, что называется, очень к месту.

Один из столпов французской «новой волны», бывший кинотеоретик, бывший главный редактор «Кайе дю синема», печатного органа «нувель ваг», автор монографии об Альфреде Хичкоке (совместно к Клодом Шабролем), бывший университетский преподаватель (докторская диссертация «Организация пространства в «Фаусте» Мурнау»), последовательный апологет кинематографа «слияния сердец», Эрик Ромер как-то обронил мысль: «Я и сегодня следую все той же программе, которую наметил себе десять лет назад». А десять лет назад он задумал цикл из шести картин под названием «Нравоучительные истории». Не было ли в таком высокопарном названии подвоха? На дворе было десятилетие 1962—1972 — неужели режиссер так серьезно пестовал идею незыблемости морали?.. Попробуем это понять.

...В каждой из «нравоучительных историй» — «Моя ночь у Мод», сделавшей имя Ромеру-режиссеру, «Собирательница», «Колено Клер» — присутствовал рассказчик. Второй киноцикл Ромера — «Комедии и поговорки», к которому относятся «Зеленый луч», «Друг моей подруги» и «Четыре приключения Ренет и Мирабель»,— в посреднике между миром героев и миром зрителя не нуждается. Это легко объяснить. Герои «нравоучительного» цикла, каждый по-своему, пытались согласовать свои влечения с нормами общепринятой морали, и рассказчик был в каком-то смысле голосом (чуть иронически интонированным, как всегда у Ромера) этой самой морали. В более поздних картинах «комедийность» судьбы явно одерживает верх над свободой чувственных изъявлений, и ирония заключена скорее уже в хитросплетениях этой словно не зависящей от человека «комедии». «Комедии» отнюдь не в жанровом значении слова, «комедии», которую герои (а точнее — героини) с разной степенью успеха хотят привести в соответствие с мудрой и, как правило, труднодостижимой моралью «поговорок».

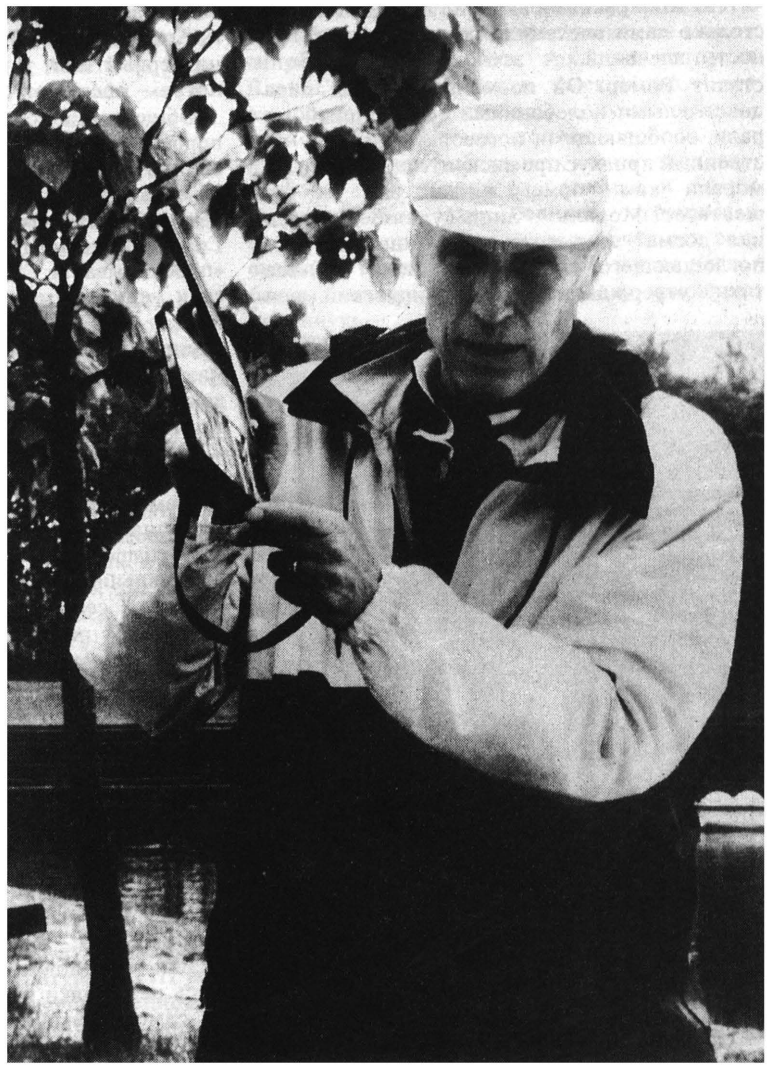
«Я верю... в превратности любви», — говорит Дельфина, главная героиня «Зеленого луча». «Конечно, я могла бы сыграть комедию, но только в том случае, когда человек мне полностью безразличен. Но он мне нравится, и я не хочу притворяться»,— это уже Бланш из «Друга моей подруги». Ромеровские героини так и живут, они не притворяются, они *доверяют* той жизни, которой живут. Собственно в этом исток их драмы — в безотчетном доверии к жизни.

Скромную секретаршу Дельфину накануне отпуска подруга известила о том, что, вопреки договоренности, едет в отпуск без нее. У Каролины, кажется, появился друг. И ни предложение провести отпуск у бабушки в

«Зеленый луч» (« Le Rayon vert »)
Автор сценария и режиссер Эрик Ромер. Оператор Софи Монтинье. Композитор Жан-Луи Валеро. Производство «Ле фильм дю Лозанж».

«Четыре приключения Ренет и Мирабель» (« Quatre aventures de Reinette et Mirabelle »)
Автор сценария и режиссер Эрик Ромер. Оператор Софи Монтинье. Композиторы Роман Гир, Жан-Луи Валеро. Производство «Ле фильм дю Лозанж».

«Друг моей подруги» (« L'ami de mon amie »)
Автор сценария и режиссер Эрик Ромер. Оператор Бернар Лютик. Композитор Жан-Луи Валеро. Производство «Ле фильм дю Лозанж».

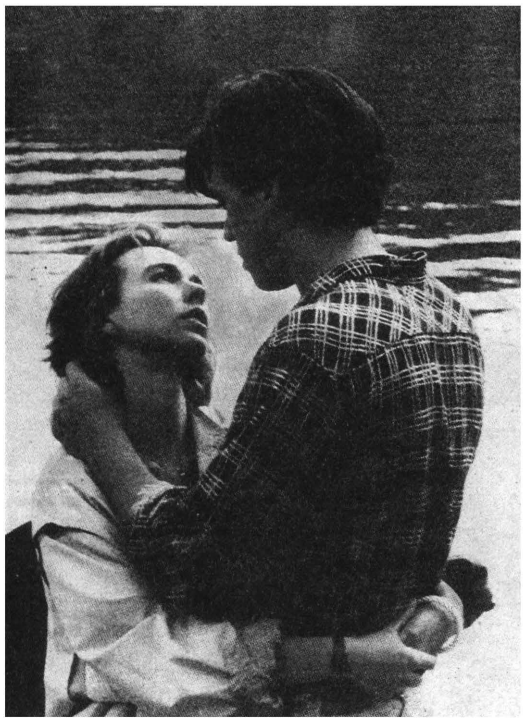


Эрик Ромер

Испании, ни уговоры навестить семью сестры, ничто, решительно ничто не может вернуть разнервничавшейся Дельфине чувство душевного покоя. Она остается наедине со своим одиночеством. Несколько дней в Шербуре у подруги, поездка к бывшему жениху, молниеносное возвращение («Мне здесь скучно...») несколько дней в Биаррице, случайные встречи, переезды, новые огорчения только обостряют чувство неприкаянности. Дельфина — существо «романтического» склада, она, пытаясь избавиться от одиночества, упорно ищет «свой идеал». На большее не претендует — только свой, но и на меньшее не согласна. Но как его найти? Чем поступаться, на какие идти компромиссы? А может, не надо искать, а стоит ждать?..

«Неужели с любимым невозможно чувствовать себя такой же счастливой, как с другом?» — задается вопросом двадцатичетырехлетняя Бланш из «Друга моей подруги». Можно ее понять: ситуация в фильме не из легких, она напоминает расстановку фишек на игральной доске: Фабьен, предлагающий себя на роль возлюбленного,— друг ее подруги Леа, а «друзья моих друзей — это святое». Святое это и для «неотразимого Александра», влекомого к Леа, хотя Леа — подруга его друга Фабьена. Кроме того, Бланш вроде бы пристально интересуется Александром. Симметрия, которая могла бы воцариться в «сердцах четырех» — Бланш плюс Александр, Леа плюс Фабьен — несбыточна; «пословицы» не полу-

чится, ибо расстановку сил определяют не столько сами влечения, сколько недостаточность влечений. А это уже драма. Ее и ставит Ромер. Он посмеивается над парадоксальными колебаниями сегодняшней морали, сообщающими поговорке-эпиграфу явственный привкус промискуитета. Так что же, морали как нормы жизни уже не существует? Мораль — лишь сухая безжизненная догма? А вместо нее — инстинкт всепоглощающего доверия к жизни? И все-таки, утверждает один французский кри-



«Друг моей подруги»

тик о картинах Ромера, ничего нельзя построить без морали.

Гипотетическая мораль доверия к жизни — феномен определенного типа сознания, сформированного бытием, до комичности насыщенным парадоксами. Ромер не случайно ведет свои повествования из Парижа, вместившего в себя столько разных жизней. Еще Герценом сказано: «Париж — центр. Выезжая из него, выезжаешь из современности». Вот и сегодня ромеровский киномир, ромеровский город, Париж напоминает компьютер, на экране которого может быть представлено неисчислимое множество жизненных вариантов. Леа арифметически просчитывает возможности «совпадения» Бланш и Александра: «Поскольку он не способен на первый шаг, у вас шансов на сближение нет», — оглашает она свои выкладки.

Общество, в котором Ромер поселил своих персонажей, существует по законам многовариантности самого бытия. Драма героев Ромера в конфликте между нашей жаждой безальтернативности и миром «Большого Города», который только и делает, что «просчитывает» нас, закладывает нас в свои «программы». Париж существует как некая урбанистическая труднопознаваемая данность. Изображение в этих трех фильмах не случайно порой напоминает пышно декорированные рекламные фотографии с тщательно выстроенной перспективой. Фильм «Друг моей подруги», скажем, снят в эстетике гиперреалистического фото — нечто вроде рекламы итальянского вермута. Не забудем, что изначальное значение английского слова «advertisment» — реклама — не более чем «объявление». Так у Ромера объявляет, заявляет себя такой тип бытия, который исповедует религию эмпирии: «Жить. Жить в терпеливом ожидании, жить, всегда выбирая. Жить свою, не чью-то жизнь».

Нам, это, кстати говоря, понять весьма сложно. Как «поэт в России больше, чем поэт», так и предмет в России больше, чем предмет: например, рюкзак в России больше, чем рюкзак, а символ социал-утопизма нашей первой «оттепели». Вся наша жизнь происходит под наркозом великих идей. Нам мало просто жизни, послушные гипнозу, мы должны бороться, бороться...

Персонажи Ромера живут, не боясь жизни. Им довольно жизни как таковой: здесь нет ставки на секс, профессию, семью. Их самореализация не ограничена конкретной областью существования. Она растворена в быту. А быт сам по себе наполнен незримым духовным содержанием. Реальность фильмов Ромера терпима и терпелива. Она услужливо предлагает каждому из героев веер вариантов судьбы. Собственно, в этом и есть индивидуальная свобода героев: найти в этом бесконечно «плюралистичном» Большом Париже себя, свою духовную нишу, не идя ни на малейший компромисс («Зеленый луч»). Это и есть настоящее Настоящее — не случайно ведь ни в одном из этих трех фильмов не возникает ни образа из прошлого, ни образа из будущего — этот мир живет настоящим. Здесь происходит то, что сформулировал когда-то в названии своего фильма Александр Клюге — «наступление настоящего на остальное время».

По-моему, в этом и кроется психологическая загадка фильмов Ромера: в них на первый взгляд не происходит ничего из ряда вон. Просто все — в ряду, на своем месте. Все существует по законам, основанным на лабораторно-простых, едва ли не библейских категориях — любовь, ревность, чувство собственности, неприязнь, эмоциональность, расчетливость, страсть к карьере, самоуверенность или же, наоборот, неуверенность в себе.

Такая режиссерская задача объясняет, как мне кажется, и небывалую актерскую свободу. Камера, сценарий, режиссер — актер волен все это словно и «не брать в голову», играя, он не отвлекается от своей собственной жизни — ведь, согласитесь, не так уж одна человеческая жизнь отличается от другой! Актер или исполнитель вовсе не обязан отказываться от самого себя бытового, он не должен на съемочной площадке забывать о своих жизненных планах, он может позволить себе как замечать, так и не замечать камеру, а режиссер вовсе не уполномочен предрешать каждый его шаг. Словом, как говаривала Дельфина: «В этой жизни все происходит само собой...»

Впрочем, эта видимая эмпиричность роме-ровского стиля обманчива, как обманчивы призывы следовать уставу многомудрых «поговорок». Чем трезвей режиссер, тем горше ирония, окрашивающая «нравоучительность» посыла. Поэтому Ромер все активней предпринимает попытку уйти от неустойчивости неразборчивой современной души к чувствам и чувственности литературы XVIII века, к сентименталистской неиспорченности героев писателей Просвещения, к наполненности переживаний персонажей Шадерло де Лакло, к «естественному человеку» Руссо и Вольтера. Дневниковость конструкции «Зеленого луча» отсылает к эпистолярности «Новой Элоизы», «Исповеди», «Опасных связей». И дело не только в формальных сентименталистских признаках. Ромер, как и просвещенные классики, не устает верить пусть уже не в аккуратно выписанный свод моральных правил, но хотя бы в гармонизирующее внутреннее нравственное чувство каждого, кто одержим не такой уж утопической идеей «возделывать свой сад». Персонажи Ромера обречены постоянно решать экзистенциалистскую проблему выбора — одного варианта из многих. Критерии этого выбора — вот что заботит Ромера.

Они, как ничто другое, важны в этом мире, где торжествует призрак вечной свободы, этакая каникулярность. Каникулы Ренет и Мирабель, отпуск, в который никак не может отправиться Дельфина, грядущие отпуска Бланш, Леа, Фабьена и Александра — все это образ миража свободы, даруемого комедией жизни. Это не полная свобода, это лишь каникулы. Собственно, каникулярность, свобода «от» и «до» свойственна и самим их отношениям. Они, бедняги, загнанные в тиски псевдодружб и неупорядоченных сексуальных связей, на самом деле жутко несвободны, потому что ищут свободу духовную, истинную.

Но есть еще и другой призрак — призрак легкой дружбы, возникающий из религии доверия. Отношения персонажей, кажется, донельзя просты. Встречаются случайно — в столовой, на улице, в метро, на пляже. Расходятся случайно — «уезжаю на каникулы, больше не увидимся»... Дружба как возникает, так и гаснет. Дружат, будто не зная друг друга, словно впотьмах, на ощупь.

Тоже своего рода «опасные связи». У Лакло связи были опасны, потому что их узами участники были связаны друг с другом крепко-накрепко. У Ромера опасность связей — в излишней свободе, случайности, эфемерности. Вспомните, как сторонится проходных эпизодов судьбы Дельфина, как дорожит своим внутренним нравственным инстинктом Бланш: «И никто меня не заставит делать то, чего я не хочу...» Они ищут не счастья, а гармонии «комедии жизни» с формирующимся в них ощущением истинного.

«Ты не доверяешь людям...» — огорчена Дельфина.— «Нет,— весело отвечает исповедующая свободные любовные связи Лена.— Я с ними играю. Для того, чтобы выяснить, стóящий перед тобой человек или нет, совершенно необязательно открывать ему свое сердце». Для Дельфины — обязательно. Встретив на вокзале в Биаррице незнакомого юношу, она расскажет ему о самом сокровенном — о мечте увидеть Зеленый луч. А когда спросит растерянно: «Почему я должна с тобой куда-то ехать?» — и он ответит: «Потому что я этого хочу. Вот и все. Очень просто»,— она поверит и поедет. Ибо почувствует в его словах истинность искренности, которую ценит очень высоко.

Такой финал «Зеленого луча» вдруг доказывает правильность мудрой поговорки, хотя подсказка опять же возникла как-то впопыхах, на ходу, случайно — там, где ее никто не ждал. Кроме режиссера — Эрика Ромера, француза, парижанина, чей главный сюжет — верность человека своему собственному чувственному идеалу. Идеалу, способному возвысить его до искусства любви.

Лаборатория

Жан-Жак Анно:

«Меня создали женщины»

На наши экраны выходит картина «Имя розы», которая наделала много шуму в кинематографическом мире. Мы представляем читателю французского режиссера Жан-Жака Анно, поставившего этот фильм, незаурядного художника, благожелательно принимаемого и критикой, и публикой, что столь редко случается в искусстве. Надеемся, что его размышления о природе кинематографа, его откровенные признания о характере собственного творчества будут интересны как кинематографистам, озабоченным превращением «элитарного» замысла в «массовое» зрелище, так и читателям, наверняка не оставившим без внимания знаменитый роман Умберто Эко, по которому Анно снял не менее знаменитый фильм.

Я очень рано окончил школу на улице Вожирар, а в двадцать лет уже имел в кармане диплом ИДЕК[1]. Начал я ассистентом на рекламном фильме, но скоро сам стал режиссером. Меня долго не покидало приятное чувство, что платят мне за то, что я продолжаю свое техническое образование. Я использовал все существующие типы камер, освоил все специальные эффекты, работал с крупнейшими операторами и монтажерами. Через три года отправился в Африку и именно там переосмыслил свою работу, осознав, что масса усилий по сути ушла впустую. Мне пришлось пережить настоящий моральный кризис. А между тем мои фильмы имели успех и осыпались призами. Семь лет интенсивного труда вызвали во мне желание постепенно развязаться с рекламой. Я совершенно раскис, на съемках ком стоял в горле, а тут еще прибавил пятнадцать кило: меня разнесло от рекламы в прямом смысле слова. Мало-помалу я понял, что оказался в тупике. Больно было расставаться с рекламой, ведь она была ко мне добра, я был ее баловнем, да ничего не поделаешь, терпение иссякло.

Реклама научила меня технической свободе, пренебрежению материальными ограничениями, а главное, пробудила желание сказать что-то свое, но теперь уже в полнометражном фильме. Я подчинился этому внутреннему влечению, но не перестал при этом быть дипломатом и сегодня могу похвастаться тем, что умею убеждать людей. Ведь совещание со специалистами по рекламе один к одному — совещание на студии где-нибудь в Лос-Анджелесе! В ИДЕК ты ощущаешь себя художником, гением. В рекламе учишься добывать деньги и убеждать. Возникает некое отстранение и более прагматичный подход к решению проблем. Такая подготовка существенно отличает меня от большинства французских режиссеров, хранящих верность отвлеченной литературности, что вообще свойственна свободным художникам. Для многих кино — своеобразная возможность позабавиться на съемках. Я же больше не развлекаюсь, для меня важен только конечный результат. Я поставил около пятисот рекламных фильмов, с безумной энергией сражаясь против укоренившихся привычек. Здесь я обрел чувство детали, освоил глубинную мизансцену, пытаясь вложить максимум информации в план, длящийся всего четыре секунды. Все это имело колоссальное значение для фильма «Имя розы», в котором особо значительная роль отводилась детали, массе деталей.

[1] Высшее кинематографическое учебное заведение в Париже.— *Ред.*

Жан-Жак Анно

Отказ от киноклипа

В фильме «Победа с песней» я решил отказаться от своих старых привычек, ибо столкнулся с новой для меня проблемой насыщенности экранного времени, ведь теперь у меня было полтора часа. Парадоксально, но именно реклама подсказала мне не делать того, к чему я так привык. Я приступил к съемкам полнометражной картины, стремясь не разрушать драматургию и не ущемлять актера ради красивого плана, который не был нужен для развития повествования. Мне вовсе неинтересно нанизывать одну за одной ударные сцены, делая своего рода полнометражный клип (именно так, кстати, поступают некоторые режиссеры).

В рекламе все вынужденно основывается на юморе, поскольку ставка делается на эффект остраннения. Насмеявшись вдоволь над всем и вся, я перестал верить во что бы то ни было. Я много размышлял о юморе и начал в двух первых фильмах именно с сатиры.

В то время я пытался убедить крупных кинематографистов заняться рекламой. Работать в этой области считалось постыдным, можно было себя скомпрометировать. Меня смешит, что сегодня ситуация стала прямо противоположной. Все больше газет и журналов посвящают рекламным фильмам целые рубрики. За последнюю свою рекламу я получил более мощную прессу, чем за фильм «Борьба за огонь». Это просто невероятно — разумные пропорции утрачены. Растущий интерес к рекламе скрывает серьезную проблему кинематографического творчества в нашей стране. Реклама предлагает разнообразные и отточенные зрительные образы, которые, кажется, порождают более яркие фантазии, чем кино. Возможно, это последнее прибежище, еще позволяющее нам, французам, самовыразиться на подобающем уровне. Но меня это явление беспокоит.

Я готов принять вызов

«Борьба за огонь» была для меня грандиозным пари с риском стать посмешищем.

Я сказал себе, что если не справлюсь, буду еще десять лет снимать рекламу, хотя у меня вовсе не было такого желания! Куда бы я ни приносил сценарий, повсюду возникал вопрос о диалогах. В Лос-Анджелесе меня приняли за буйно помешанного, когда я сообщил, что субтитров не будет. Но когда фильм был закончен, он все же понравился, и тут я почувствовал: до чего же приятно сделать что-нибудь сложное. И я пообещал себе, что вернусь с еще более безумным проектом. Тот факт, что фильм с сумасшедшинкой пошел, пробуждая сильные положительные эмоции, вдохновил меня на новое предприятие. И я вернулся в Америку, чтобы продать историю, происходящую в XV веке в монастыре, где идет война на истребление из-за греческой книги. Я хотел снять притчу о знании и превратностях коммуникации. Как зритель я восхищаюсь всем, что отличается от уже виденного — надо же открывать новые горизонты. Книга Умберто Эко казалась мне исключительной по множеству причин. Она обладает качествами, которые обычно считаются несовместимыми: честолюбие и общедоступность, эрудиция и широкая популярность. Уже сам роман заключал в себе вызов, и я его принял.

«Имя розы»

Очарование старых тем

Я зачарован языком и диалогом. В «Борьбе за огонь» я до дна исчерпал возможности языка тела, мне не хотелось идти по проторенной дороге. Я хотел сыграть на контрасте, в новом фильме главным действующим лицом стало слово. С «Именем розы» я вновь обрел очарование старых тем. Они словно лучи расходятся во всех направлениях, и каждая воодушевляет меня, потому что я вижу в ней что-то личное. Читая книгу, я не мог отделаться от ощущения, что она написана для меня. Я был озадачен и смущен тем, как много отзвуков она находила в моей жизни. Страсть к греческому и эпохе средневековья, размышления о природе смеха, о распространении знаний, о коммуникации (моя профессия заставляет задуматься и над этой проблемой), о вере и старом споре францисканцев и бенедиктинцев (марксистов и капиталистов). Каждая из этих тем была мне близка.

В «Борьбе за огонь» нам со сценаристом Жераром Брашем больше всего нравилась сцена, в которой человек изобретает гэг и смех. Мы думаем, что именно способность к смеху, к остраннению отличает человека от животного. Эта мысль ясно звучит у Эко. Я восторгаюсь его размышлениями о грозном могуществе смеха. Проявив незаурядное упрямство, я сделал все, чтобы поставить фильм. Надо было заручиться правами. Я отправился к Умберто Эко и с восхитительной наивностью заявил, что книга написана для меня! Эта убежденность и позволила мне преодолеть все препятствия на пути к фильму. Это было в 1982 году.

Погружение в прошлое

История остается для меня источником вдохновения, зрелищности и экзотики. Я не счи-

таю себя историком, не испытываю особого влечения к прошлому. Я просто хочу оказаться в чарующем времени и перенести зрителя в иную эпоху. Пересказ новостей, увиденных накануне по телевидению, не рождает во мне вдохновения, мои фильмы помогают мне подняться над повседневностью. Читая «Имя розы», я физически ощущал притягательность средневековья. Возникло желание с помощью собственных средств совершить погружение в мир эрудиции, уходящий корнями в прошлое. Умберто Эко — настоящий кладезь научных знаний, поэтому мне следовало, в свою очередь, стать ученым, реконструирующим атмосферу далекой эпохи. Я обожаю учиться, и всегда рад возможности порыться в библиотечных архивах. Эко поместил свой роман в 1327 год, так как нарождающийся XIV век напоминает наше время. Это была эпоха великого смятения, экономического кризиса, эпидемий чумы, неуверенности и конфликтов, порожденных противостоянием францисканцев и бенедиктинцев. Современная Франция сталкивается с не менее серьезными проблемами. Оказывается, что люди совсем не изменились, меня изумляет их постоянство.

«Имя розы»

Отличаясь от плохих авторов, рядящих настоящее в одежды минувшего, Умберто Эко точно и твердо описывает ушедшую эпоху, повествующую о сегодняшнем дне.

Нравоучительная история...

Я сторонник зрелищного кинорассказа, в котором прочитывается мораль. «Имя розы» — нравоучение, притча, опирающаяся на различные исторические факты и на чувства. Мораль и вера сливаются воедино. Я испытываю неодолимое влечение к постижению веры. Я принадлежу светскому миру, поэтому, как мне кажется, в фильмах «Борьба за огонь» и «Имя розы» стремился восполнить недостаток мистического. Ту же роль играет Африка, куда я каждый год возвращаюсь, ведь именно этот континент позволил мне познать самого себя.

Смешение жанров

Я не хочу замыкаться в строгие рамки исторического жанра. Уже в «Борьбе за огонь» сплелись комедия и История. Американские критики писали: «Бедняга даже не понял, что порой просто невозможно удержаться от смеха!» Подобных отзывов может удостоиться и «Имя розы». Многие считают, что исторический фильм — это либо эпопея, либо сатира. «Седьмая печать» или «Монти Питон»! Я не робею перед авторитетами и смешиваю драму и юмор, как в книге. Я высоко ценю вкус Эко к знанию, культура для него — живой инструмент, позволяющий познать мир. Я люблю жонглировать жанрами: эпопея, интеллектуальное кино, детектив, комедия. Отнюдь не случайно избрано имя главного персонажа; Вильгельм Баскервильский — настоящий средневековый Шерлок Холмс. Эта ссылка на Конан Дойля подсказывает зрителю, что авторы не все воспринимают всерьез, впрочем, как и сам Вильгельм Баскервильский.

О достоверности...

Я стремился к абсолютной достоверности. Многие предметы изготавливались вручную, выверялась каждая деталь, и все же я не антиквар, поэтому главная цель состояла в том, чтобы создать лишь впечатление правдоподобия. Зритель обычно не отдает себе в этом отчета, но именно переизбыток неточностей приводит к потере интереса. В этом и заключается одна из трудностей так называемых костюмных фильмов: доспехи часто оказываются слишком легкими, а пергамент совсем новеньким! В реалистической обстановке и актер ведет себя иначе.

Сцена в натуральных декорациях с участием сорока монахов. Представьте себе, что я натопил помещение, актеры в грубых шерстяных рясах обливаются потом и ведут себя соответственно. А ведь на гравюрах и миниатюрах монахи ежатся от холода. Эта деталь обретает значение на уровне изобразительности, ведь недостаточно сказать: «Сделайте вид, что вам холодно». Старая кинематографическая история о пустом чемодане. Итак трудно разыгрывать комедию, а тут еще надо делать вид, что чемодан полон! Ваша походка и осанка заметно меняются в тяжеленной рясе и обуви на плоской подошве. В мгновение ока вы превращаетесь в готическую статую. Совокупность подобных элементов немедленно воспринимается зрителем. Я хочу, чтобы его не мучил вопрос о достоверности декораций и аксессуаров. Ведь все это на самом деле второстепенно и так и должно восприниматься. Зритель должен следить за историей, а моя задача состоит в том, чтобы анахронизмы не отвлекли его от темы разговора. Весь труд в конечном счете — во имя того, что не будет и не должно быть замечено, ведь не могу же я позволить себе увязнуть в самоцельных крупных планах.

Я нахожу, что режиссеры слишком часто заботятся о собственном удовольствии, удивляются тому, что располагают неисчерпаемыми средствами, а ведь главное в кино — это, по-прежнему, повествование и эмоции. Режиссерское самолюбование, по-моему, просто скучно. Моя задача не в том, чтобы показать прекрасную карету, а в том, чтобы представить движение влекомой бедняками кареты с восседающими в ней сильными мира сего. А добиться этого довольно просто.

По тем же причинам, воссоздавая физический облик монахов, я черпал вдохновение в творчестве Калло и Брейгеля. Не надо забывать, что не будь сегодня искусственных челюстей, мало кто мог бы похвалиться приличными зубами! Кино чаще всего предлагает идеализированный образ действительности. Я иду по иному пути, рисуя достоверный и красочный портрет. Так удается не делать уступок кинематографу и честно описывать средние века. Лица монахов — настоящие.

Съемочный процесс

Существовало пятнадцать вариантов сценария, поскольку необходимо проникнуться сюжетом, чтобы не чувствовать себя его рабом. Знание, безусловно, дает определенную свободу. На этой стадии я предпочитаю спонтанный подход, потому что не умею теоретизировать по поводу собственной работы. Предварительно я много размышляю, делаю небольшие эскизы. А съемки являются для меня чисто исполнительской работой, я чувствую себя дирижером, приходящим на запись концерта. Частенько вспоминаю слова Рене Клера: «Мой фильм завершен, осталось только его снять». Я начинаю фильм, когда он уже существует на бумаге. На страницу сценария я отвожу один съемочный день. Я точно организую предварительный образный строй повествования, в результате получая именно задуманные образы. Мой метод может показаться насилием над живым творчеством, но на деле я убедился, что только так удается добиться максимальной непосредственности всех участников съемочной группы. В течение двух недель я репетирую с актерами, и все готово к команде: «Мотор!» Снимаю быстро: четырнадцать недель ушло на фильм «Имя розы». Я не верю в импровизацию: слишком мало шансов, что вдохновение последней минуты принесет лучшие результаты, нежели то, что я мог проконтролировать.

Когда пишешь, ощущаешь истинную свежесть, твое ви́дение не стеснено реальностью.

Женщина — посвящающая

Я хотел бы сделать фильм с крупными женскими ролями. В «Борьбе за огонь» женщина воспитывает в мужчине современного человека. В фильме «Имя розы» — она единственное глубоко человеческое воспоминание, наполняющее целую жизнь. В финале звучит это как заклинание. Меня создали женщины, они продолжают меня формировать, и я хочу показать это. Несмотря на насилие, на котором заме-

шаны экранные истории, в моих фильмах всегда торжествует нежность. В двух названных фильмах очень похожие любовные сцены: женщина приобщает мужчину к таинству любви. Животные отношения (закономерные в первом случае) преобразуются с рождением любви в романтические. Во втором случае речь идет о необузданности первородного желания, которое испытывает девушка по отношению к прекрасному и простодушному юному монаху. Меня восхищает мысль о том, что он всю жизнь будет вспоминать ее лицо, запах, взгляд. Чем вульгарнее сам акт, тем более романтичными кажутся мне незамутненные воспоминания о нем.

В картине «Имя розы» женщина воплощает запрет. Как и книгохранилище. Эко говорит о женской природе библиотеки, о чем я постоянно напоминал своим коллегам во время съемок. Есть что-то чувственное в книге и в знании, нечто сходное с желанием и восхищением, которое пробуждает женщина.

Со временем я становлюсь все более восприимчивым к чувствам, охладевая к идеям. В фильме я поставил акцент на единении Адсона и Вильгельма и в финале спас женщину (это понравилось Эко). Не случайно финальные сцены двух фильмов были написаны Жераром Брашем. Я объяснил ему, что хочу ненавязчиво рассказать о том, что не книги, не споры и не великие вопросы, а любовь важнее всего. Мне дорога эта наивность, ведь, отказываясь от нее, становишься черствым. Руководствуясь разумом, снимают интеллектуальное кино и проходят мимо самого главного — великих переживаний.

Лабиринт

Мы хотели воссоздать библиотеку-лабиринт. Было весело творить геометрическую вселенную с помощью арифметики, в которой мы терялись. Мы вдохновлялись творчеством Пиранези, Эшера и образом раковины. Я объяснил Умберто Эко, что невозможно построить горизонтальный лабиринт, который зримо воспринимался бы на экране. Тут он и вспомнил о тюрьмах Пиранези. После разговора с художником Данте Феррети мы обратились к рисункам Эшера. Так родилась идея вертикального лабиринта. Древний миф о лабиринте всегда потрясал людей средневековья. Каждый толкует его по-своему и находит в нем личные фантазии. В фильме «Имя розы» он является сердцевиной истории, которая сама строится в форме лабиринта. Я всегда знал, что это мозг, интеллектуальное ядро фильма, но не хотел перегружать символическое и личное послание. Поэтому я сохранил за ним функцию, которую обнаружил у Эко.

Имя: сопротивление забвению

Умберто Эко заканчивает книгу мотивом «Но где снега былых времен?» (Вийон) из поэмы забытого бенедиктинца, жившего в XII веке. Он выбрал эту строку Бернарда Морланского не только потому, что она навевает ностальгические чувства, но и потому, что автор говорил, что от исчезнувших вещей остаются пустые имена, не уходящие из памяти. Разумеется, эта мысль имеет фундаментальное значение для семиотика, который видит особый смысл в знаках и символах. Издатель отклонил несколько названий книги: «Аббатство преступлений», «Библиотека» и «Адсон из Мелька», и, отчаявшись, автор предложил «Имя розы». Немецкий переводчик сделал множество пометок с характеристиками персонажей. О девушке он написал: «Девушка без имени... возможно, Роза». Ведь сказал же автор, что доподлинно ее личность неизвестна. Это объяснение понравилось Умберто Эко, и он даже выдавал его за свое. Забавна сама трансформация, ведь изначально название имеет чисто семиотическое происхождение, но я настаиваю на нем, потому что оно симпатично автору. Вот почему мы слышим за кадром голос старого человека: «Я так никогда и не узнал... ее имени», а уже затем возникает титр на латыни: «Stat rosa pristina nomina, nomina nuda tenemus» («Роза при имени прежнем — с нагими мы впредь именами») — своего рода ответ. От вещей и роз остается только имя. Как и в романе, я не захотел пускаться в слишком глубокие разъяснения. Я подумал, что будет забавно, если в полном загадок фильме навсегда останется последняя тайна, тайна названия.

Подготовил А. Горячев по материалам журнала «La revue du cinema», 1986, December, N 422

Интервью «ИК»

Доминик Санда:

«Пророчества феи сбылись»

Беседу ведет и комментирует А. Брагинский

Прошедшим летом на Московском кинофестивале мы смогли впервые встретиться с замечательной французской актрисой Доминик Санда.

Приехала она под конец фестиваля. Фильмов с ее участием в программе не было. Только для «киноклубников» в «Новороссийске» показали западногерманскую ленту итальянского режиссера Дамиано Дамиани «Ленин... Поезд», в которой актриса сыграла роль Инессы Арманд и где ее партнерами были Бен Кингсли (в роли В. И. Ленина) и Лесли Карон (Н. К. Крупская). Вероятно, вы уже догадались — фильм рассказывал о том самом поезде, в котором в марте 1917 года Ленин ехал из Швейцарии в Петроград. Восемь дней пути, восемь дней сложной, драматичной жизни сложных и великих людей. Именно так представляла себе идею картины Санда, это ей важно было сыграть. На пресс-конференции в ПРОКе («45 вопросов за 45 минут»), когда ее спросили, почему она проявила интерес к этой работе, актриса не могла скрыть удивления: «Признаться, меня поразило другое: почему этот интересный фильм так мало у вас показывали...» И добавила, что испытывает волнение, проходя в Москве мимо здания ЦК. Ведь играла она большевичку, члена ЦК РКП(б). Правда, в нашей беседе Доминик Санда потом уточнила: «Я играла не столько политического деятеля, сколько женщину с благородным, гордым характером, переживающую непростые отношения с Лениным».

Фильм «Ленин... Поезд» — один из последних в фильмографии известнейшей актрисы, которая снималась в таких выдающихся фильмах, как «Кроткая» Брессона, «Конформист» и «Двадцатый век» Бертолуччи, «Семейный портрет в интерьере» Висконти, «Песнь о Роланде» Кассенти.

Естественно, мы заговорили о том, как она пришла в кино.

— Это произошло совсем случайно. Я ничему специально не училась. Я просто не могла себя заставить произнести: «Хочу стать актрисой», как это делают другие девочки. Мои желания были запрятаны где-то очень глубоко... Я... я не знаю, как это объяснить. Нет, не только застенчивостью. Скорее — гордыней. Когда не находишь сил сказать о том, что тебе действительно важно. Однако... Расскажу одну семейную легенду. Я была грудным младенцем, когда к нам пришла одна мамина подруга, шлепнула меня по попке и заявила: «Эта будет актрисой» (смеется). Может, она была феей...

— Вы очень рано начали сниматься — сначала для журналов, модных изданий. Потом для кино. Когда вас снимали как фотомодель, вас это не смущало? Вы, как я понял, были застенчивой девочкой.

— Вы правы. Я была застенчива. Когда меня фотографировали, я старалась тихотихо развернуться спиной к аппарату (показывает). Но я охотно снималась — эта работа позволила мне вырваться из-под родительской опеки. Гнета, если хотите. Мой отец пожелал поселиться в деревне. Он мечтал сделать меня своим секретарем. И забрал туда, не дав даже закончить школу. Он считал, что в этом нет необходимости. Моя мать не работала, занималась домом, мной и братом, который на семнадцать лет старше меня. Брат не принимал меня всерьез, звал мартышкой. Я наблюдала за ним издалека. Теперь мы очень дружны. Я как бы догнала его. Или он меня — не знаю... Да, я была застенчива...

— Дикарка?

— Нет... Впрочем, да. Так как в детстве я была очень одинока, мне всегда было трудно выйти из своей скорлупы, чтобы себя показать. А потом я как-то сразу, вдруг стала известной девочкой-манекенщицей, меня много снимали. Фотографы рвали на части,

Доминик Санда

возили по стране. Я уже тогда любила путешествовать. Впервые я поехала за границу в пятнадцать лет. Известный фотограф Питер Кнапп, посмотрев в самолете мой паспорт, в ужасе воскликнул: «Нас арестуют, ты же несовершеннолетняя». Я его успокоила, сказав, что я уже замужняя дама — я вышла замуж, когда мне было пятнадцать лет и три месяца. Таким образом, я очень рано выпорхнула из родительского гнезда, стала независимой. При этом я как бы проскочила из детства сразу во взрослость, минуя отрочество. Только теперь с помощью сына я постигаю прелесть этого возраста. Мне кажется, что я даю ему то, чего сама была лишена. Понимаете? При этом я иду до конца. Если он переживает стресс, кризис, я всегда рядом с ним. Я вытаскиваю его. Это позволяет мне самой становиться богаче.

— Каким образом вы стали героиней фильма Брессона «Кроткая»?

— В журнале мод «Вог» американец Тони Кент напечатал разворот с моими фотографиями. Очень элегентными, очень рафинированными цветными портретами. Они попались на глаза Роберу Брессону, и он послал ассистента найти меня. Ему нужна была исполнительница на главную роль — я подчеркиваю: не актриса, а именно исполнительница, таков принцип его работы в большинстве случаев. Он перенес действие во Францию, но сохранил дух, атмосферу повести Достоевского, был очень верен этому писателю. В «Воге» я была снята с медальоном, подаренным мне бабушкой. А у Достоевского, помните, героиня носит дешевенький медальон. Я и снялась в фильме в бабушкином. К сожалению, его потом у меня украли. Но осталась цепочка. Она всегда со мной. Вот она. Это напоминает мне о «Кроткой».

В то время у меня был друг, который желал мне только добра. Это редкость, чаще мне встречались люди, которые чего-то хотели от меня, ничего не давая взамен. Он же меня защищал, опекал. Это он сказал мне впервые, что я была бы потрясающей «кроткой» Достоевского. А потом настаивал, чтобы я согласилась сниматься у Брессона.

Он и псевдоним мой одобрил, я только с ним советовалась. Когда я дала свое первое интервью и меня спросили, какой фамилией его подписывать, я сказала — подумаю. И тогда мне пришла на ум фамилия Санда. Понимаете, мне подсознательно хотелось, чтобы в моем псевдониме были буквы «С» и «Д». И еще мне хотелось, чтобы фамилия была похожа на имя... В школе, когда меня вызывали: «Варень, к доске!», я ощущала это, как агрессию. Мне хотелось носить фамилию, которая убаюкивает,

«Кроткая», режиссер Робер Брессон

которая звучит, как музыка, которая лучится светом. Так я стала Санда. Когда позднее Бертолуччи пришел ко мне и воскликнул «Ла Санда!», я была в восторге — ведь он назвал меня так же, как называли других прекрасных актрис — Ла Лорен, Ла Кардинале, Ла Бозе...

— Расскажите, как вы работали с Брессоном. Говорят, он очень трудный режиссер и человек.

— С ним было очень интересно. Да, он трудный. А вы найдите неординарного человека, который не был бы трудным. В любом случае его «трудность» устраивала меня. Я очень его любила. Это он вручил мне ключи от моей профессии. В какой-то степени он мой отец. Второй отец.

— Я его назвал бы вашим Пигмалионом. Он вас вылепил...

— Если хотите. Я была его глиной, и он лепил то, что хотел. Но я не была слишком послушным материалом. Я даже сопротивлялась. Я не боялась его. Даже провоцировала. Снимаясь у него, я совершенно слилась с образом моей героини, которая в сценарии названа «Она». Помните, у Достоевского Она выбрасывается из окна, и у ее тела Он, ее муж, вспоминает их совместную жизнь. Фильм построен точно так же. В виде «флешбека». Не могу сказать отчего — по вине ли фильма, который тогда снимался, или просто всплыло то, что покоилось где-то в глубине моей души, но я тогда часто употребляла выражение «броситься», «выброситься». Часто говорила: «Я должна броситься навстречу событиям». Причем, произносила это с такой яростью, словно собиралась покончить с собой. Я продолжаю так же остро ощущать свою жизнь, судьбу и сегодня. В общем, если я стала тем, кем стала, это в значительной степени благодаря Брессону. Он уловил тогда нечто глубинное во мне и использовал это в фильме. Я ведь никогда не училась актерскому делу. Да, он дал мне ключ, но мне предстояло самой найти дверь и замочную скважину. Ведь существовал риск оказаться в темной комнате взаперти — на всю жизнь.

— Как это случилось с другими его актерами, которые после него ни с кем не могли работать.

— Вот именно. Похоже, я стала исключением...

— Прекрасным исключением! Итак, ваш первый фильм был экранизацией Достоевского.

— Я не считаю свою встречу с русским писателем случайностью. Я испытывала с детства такую невероятно сильную потребность в искусстве, в чем-то подлинно высоком... И потом с детства меня не покидало ощущение, что я являюсь созданием Божьим. Для меня природа была составной частью моего мира. Я общалась с деревьями, цветами, животными, с запахами

и светом — со всем, что нас окружает и превращает жизнь в чудо.

Сами понимаете, что идея стать секретаршей в каком-нибудь учреждении казалась мне кошмаром. Надо мной хотели опустить железный занавес и навсегда лишить света... Нет, я люблю родителей. Я им многим обязана. Во мне их кровь. Но они и помогали, и мешали мне. Впрочем, мешая, помогали. Ибо заставляли обрести силу, независимость. Я была революционеркой, я бунтовала, потому что они всегда препятствовали тому, чтобы я делала то, что хотела. Начать с того, что не дали мне учиться. Я хотела поступить на философский факультет — и не смогла, так как не окончила лицей. Я хотела учиться музыке — мама воспротивилась: в доме станет шумно, и потом она считала (за меня), что рояль мне быстро надоест. То есть меня отталкивали всякий раз, когда я что-то желала сделать.

— Стало быть, можно считать, что вы были подготовлены к тому, чтобы в шестнадцать лет сыграть героиню «Кроткой»?

— По-видимому. Я настолько слилась с образом «Кроткой», сопереживая ей (с помощью Брессона, конечно!), что, когда увидела готовый фильм, сердце мое не забилось. Я заранее знала, что увижу.

— За Достоевским последовал Тургенев, «Первая любовь». Вы не находите это удивительным? Вы словно делали первые шаги с помощью русской литературы.

— Совершенно верно. Знаете, я давно забыла про мою героиню, про Зинаиду. Мне было семнадцать лет, когда я сыграла в этой картине. И вот вчера утром она вернулась ко мне. И всплыло прошлое. Вероятно, не случайно. Потому что я в России...

— Итак, вы перешли от Брессона к Максимилиану Шеллу, который снимал «Первую любовь». Каково вам было с Шеллом после Брессона?

— Трудно. Повторяю: Роберу Брессону нужна была модель, и он лепил свою героиню из предоставленной глины. У него были ниточки, за которые он очень умело дергал, заставляя играть так, а не иначе. Но делал он это очень элегантно. Брессон — необычайно добрый человек. И большой режиссер.

— А Шелл?

— С ним было совсем иначе. Очень суровый, жесткий человек. Но работа оказалась для меня полезной — сужу об этом с большой временной дистанции. Однако мне представляется, что он не отдавал себе отчета в том, что делает со мной. Он слишком большой эгоист. Ведь он актер, а не только режиссер. К тому же он играл в фильме отца главного героя, то есть мужчину, которого любила моя Зинаида. Наши отношения были сложными и на экране, и в жизни... Сложности усугублялись и тем, что картина снималась на английском языке, и мне приходилось на ходу его осваивать. И потом съемки велись в Венгрии, около озера Балатон — я впервые оказалась в Восточной Европе. Люди вокруг говорили на разных языках. Два с половиной месяца съемок были трудными. Но и прекрасными тоже.

— К счастью, как я понимаю, после этого вы встретились с Бертолуччи.

— Уф!— сказала я.— Он выбрал меня, увидев в «Кроткой». Ему предлагали Брижитт Бардо — не знаю, так мне говорили. Но он хотел снимать только меня. Мы встретились в Париже, в конторе его продюсера. Он опоздал. Я была рассержена тем, что мне пришлось его ждать. И все ему высказала. Сегодня наши отношения таковы, что я могу говорить ему безоглядную правду. В том числе и о нем самом. Мы очень любим друг друга. Он как-то сказал, что я — опора в его жизни. Я давно не снимаюсь у него. Но это ничему не мешает. Каждый должен жить своей жизнью. Я люблю одиночество, а Бернардо непременно должен быть окружен «двором»...

— Что дал он вам как режиссер?

— Много! Он научил меня выстраивать сложные характеры — оригинальные и эксцентричные. После него я могла без страха играть эксцентрику. До него я никогда этого не смела. Хотя, вообще-то говоря, я очень многолика. Но самым трудным для меня было противостоять толпе. Я страшно боялась скопления людей. Не могла, например, войти в переполненный ресторан. Бернардо помог мне преодолеть этот комплекс. На площадке, на репетиции он всегда ждал от меня большего, не позволяя опускаться ниже моих возможностей. Мы испытывали полное взаимопонимание.

— Он писал роли специально для вас?

— Да. Роль в фильме «Последнее танго в Париже» тоже была написана для меня. Но я не смогла в нем сняться, так как ждала ребенка. Тогда Бернардо очень сердился на меня. А теперь он завидует тому, что у меня семнадцатилетний сын. В жизни надо уметь делать выбор...

— Вы также работали с Лукино Висконти на картине «Семейный портрет в интерьере». Еще один итальянец. Ведь до этого был уже и Де Сика — «Сад Финци-Контини», а потом Лилиана Кавани —

«По ту сторону добра и зла». Но великий Лукино Висконти — это удача особого рода. Не так ли?

— Сначала о том, что я много снималась в Италии. Это верно. Я была «похищена» Италией и очень радовалась этому. Потому что, когда я потом возвращалась в свою скорлупу, во Францию, в мой Париж, я могла отдохнуть и оглянуться. Говорят, нет пророка в своем отечестве. Я это поняла снова тут, в Москве, когда посетила выставку любимого мною Матисса в музее Пушкина. То, что у тебя под носом, часто не замечаешь. Согласна: Матисс признан давно! Верно. Но вы не представляете себе, какое удовольствие увидеть его картины далеко от дома, в залах музея, построенного отцом моей любимой поэтессы Марины Цветаевой!

Но вернемся к Лукино... Я была очень тронута тем, что он пригласил меня сниматься в его фильме. Я должна была сыграть роль его матери. Я очень старалась. На всем свете Висконти никого не любил так, как свою мать. Представляете, как он смотрел на меня во время съемок, сколько любви и требовательности было в его глазах, в его наставлениях! Представляете также мою радость сегодня, когда я могу сказать, что была матерью Висконти!

— А вы можете объяснить, почему он выбрал именно вас? Французскую актрису?

— Не могу... И не хочу. Вероятно, что-то во мне напоминало ему мать... Нет, не хочу вникать. Это надо принять, как данность.

— А почему вы не снимались во Франции?

— Это не так. Параллельно я работала у себя на родине. Снималась регулярно, раз в год. Сама не понимаю отчего, но мне редко давали роли современных женщин. Однако я могу назвать трилогию Бенуа Жако — фильмы «Крылья голубки», «Тела и владения», «Нищие», картины Жака Деми.

— Если позволите, остановимся на «Комнате в городе» Деми. Тем более что фильм собираются выпустить в наш прокат. Это картина о безумной любви дочки полковника к рабочему-судостроителю, любви, которая трагически обрывается от пули полицейского во время демонстрации забастовщиков...

— Вы не подчеркнули только очень существенную вещь: в этом фильме, как и в прежних картинах Деми «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора», герои не говорят, а используют речитатив, поют. Конечно, ни я, ни мои партнеры не могли петь. Поэтому, например, вместо меня в последнюю минуту была взята хористка, которая обладала очень невыразительным голосом, всю партию вела в одной интонации. Да еще отпускала на съемках такие замечания: «Я бы сыграла это иначе!» Словом, работать было непросто, ведь, снимаясь, мы все равно артикулировали пение, а не речь...

— Вы жалеете, что снялись в этой картине?

— Ничуть. Я частично финансировала ее производство. Продюсер Кристина Гуз-Реналь, свояченица президента Франсуа Миттерана, познакомила меня однажды с Жаком Деми. У нас даже возник замысел снять «Анну Каренину» совместно с «Мосфильмом». Но из-за денег наш план не был реализован... Я подружилась с Жаком и его женой Аньес Варда. Шло время. Однажды Жак Деми рассказал, что хочет сделать для телевидения картину «Рождение дня» — о писательнице Колетт. Прочитав сценарий, я тотчас согласилась. Это была моя первая работа на ТВ. После нее Гуз-Реналь предложила мне главную роль в фильме «Комната в городе», я стала ее сопродюсером. Я нахожу картину превосходной. Я испытала истинную радость, работая с Даниэль Даррье и Мишелем Пикколи. Сердилась я только на Жака Деми, который отобрал у меня мой голос. Мне было больно. До сих пор больно...

— Вы больше не хотите с ним работать?

— Напротив, я бы с радостью...

— Вы видели «Три билета на 26-е»?

— Нет. Понимаете, Жак когда-то имел огромный успех, он до сих пор оплакивает свое прошлое. Если он решит сделать что-то совсем другое... И там будет роль для меня... Почему бы нет?

— А какие у вас планы теперь?

— Секрет... Жду. Может быть, новой встречи с Бертолуччи...

— А с американцами вы не хотите работать?

— Не очень. В свое время я снималась у Хьюстона и Франкенхаймера. Я не очень понимала, что они от меня хотят. Они тоже явно не понимали, как лучше меня использовать. В тот момент как раз у меня родился сын. Я была переполнена своим материнством. Совершенно неконтактна. Именно тогда намечался фильм с Антониони. Он не состоялся. А жаль — эта работа очень соответствовала моему тогдашнему состоянию. Вместо Антониони я оказалась в группе Хьюстона, которому наплевать было на «некоммуникабельность». Кошмарные воспоминания!

— Скажите, вы счастливы?

— Несомненно. Но это очень трудное слово — счастье. Можно ли быть всегда счастливым?..

Жерар Депардье

Украденные письма

Отрывки из книги

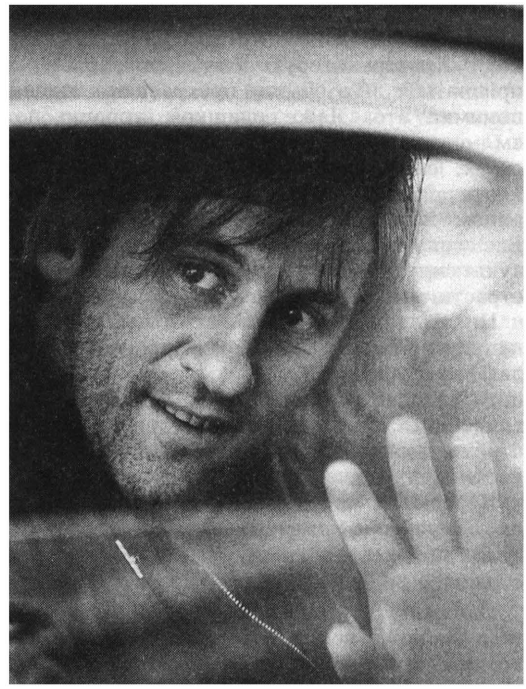


Фото Б. Кремера

Лилетте

Моя дорогая мать!

Именно так: «дорогая мать!» Вероятно, ты удивлена, моя Лилетта. Я ведь еще никогда подобным образом не обращался к тебе. Возможно, ты специально старалась поместить меня в вечернюю школу, чтобы я смог однажды прислать тебе длинное письмо, начинающееся словами: «Моя дорогая мать!»

Ты наверняка ломаешь голову, с чего это я вдруг решил тебе написать? У нас в семье не было обыкновения делать признания, славословить попусту. В нашем бараке в Шатору, в нашей пещере, скорее, царили законы молчания. Впрочем, молчания довольно бурного. Вопли оттуда доносились постоянно. Еще не научившись говорить, я уже умел орать. Вспоминая вас сегодня, я слышу одни крики. Самые разные — радости, гнева, страдания.

Сначала мне хочется сделать тебе странное признание. Я всегда считал, что ты похожа на корову. Не сердись: быть коровой — прекрасно. Корова — это молоко, мясо, кровь... В моих глазах это главным образом неподвижность, теплая и успокаивающая инертность, своеобразный фатализм. Вот я и думаю о тебе. О твоей кротости, твоем упорстве. В твоей жизни все случилось так быстро. После того как уже в двадцать лет ты вышла замуж, дети стали выскакивать из твоего чрева, словно с конвейера, как мячики для игры в настольный теннис! Пораженная, оцепеневшая, ты никак не реагировала. Слава Богу, к помощи вязальной спицы, в твои времена заменявшей противозачаточную пилюлю, не пришлось прибегнуть, хотя мне и сейчас случается, проснувшись ночью, ощупывать голову, дабы убедиться, что на ней нет шрамов... Впрочем, хватит об этом, а не то ты еще подумаешь, что меня снова заносит... Так или иначе, я навсегда запомнил твой тугой живот, занимавший главное место в нашей квартире. В ее тесных комнатах этот живот буквально царствовал. Мне даже казалось, что он надо мной насмехался. Поэтому иногда хотелось наброситься на него с тумаками. Хотелось кричать: «Воздуха! Я задыхаюсь!»...

© Edition G.-C. Lattes, 1988.
© «Искусство кино», 1990. Перевод с французского.

Поистине ты постоянно была на сносях. У тебя едва хватало времени на роды! Роды превращались в праздники. В семейные торжества, в некую тайную церемонию. Кровь, которую ты теряла, была кровью любви, в которой ты не смела нам признаться. То была прекрасная, лишенная боли кровь. И, представь себе, отец понимал это. Даже слишком хорошо понимал. Надо было видеть, с каким тщанием описывал он твои первые схватки в соседнем бистро, стремясь утопить свой страх, свое целомудрие в вине. Вы наплодили шестерых детей, ибо не умели как-то иначе сказать друг другу: «Я тебя люблю». Вы напоминали двух бродяг, лежащих рядом в крови, но не прекращающих кричать и осыпать друг друга проклятиями. Вас связывала какая-то животная ненависть, ибо ваша любовь являла собой великую силу, которая... как бы это сказать?.. сталкивала вас. Именно так: полные страсти, вы сталкивались друг с другом.

Никто и не требовал от отца, чтобы он присутствовал при родах. Он и так был напуган, бледен, когда, разверзнув свой неприлично огромный живот, ты провозглашала ему свое: «Я люблю тебя». Я же сидел до конца, наблюдая за происходящим холодно и внимательно. Мне было семь-восемь лет, но меня уже никто не принимал за ребенка. Я был похож на рано созревшее и сверхчувствительное чудовище. Я знал, что вы меня даже немного побаиваетесь. Опасаетесь моей молодой силы и в особенности моих сновидений.

Нередко я просыпался среди ночи, весь в поту, уверенный, что в мое горло вцепилась огромная крыса и стоит мне только пошевелиться, как она укусит меня, и я тихо помру, обливаясь кровью. Я мог лежать недвижно часами, ожидая, когда исчезнет это страшное видение.

Однажды я увидел, как дверь в мою комнату медленно отворилась и в нее в полной темноте, вся в отрепьях, вошла цыганка. Задрав юбки, она начала оправляться в горшок, а затем, громко хлюпая, стала пить воду из кувшина на столе. Напившись, она взглянула на меня пристально и безмолвно удалилась. Понадобилось время, чтобы я пришел в себя и заорал, зовя вас. На этот раз вы убедились, что мне ничего не пригрезилось: кувшин был пуст.

А помнишь ли ты, моя Лилетта, Филиппа Додона? Был первый день Пасхи. Мы вместе отправились на рынок. Как послушный бычок, я повсюду следовал за тобой. Мы поехали на велосипеде. Я пристроился сзади тебя. Вероятно, это самое раннее воспоминание о моем детстве. Едва я закрою глаза, как тотчас передо мной возникает женщина на велосипеде и прижавшийся к ней малыш.

Однако вернемся к Додону. В булочной ты купила мне пасхальные яйца. Великолепные пасхальные яйца, которые ты аккуратно уложила в сумку. Мы вернулись домой. На кухне, рассеянно слушая радио, сидел какой-то тип. Это был Филипп Додон. Долгое время меня занимал вопрос, не спишь ли ты с ним. Я как-то инстинктивно невзлюбил его. Не трогаясь с места, он выхватил у тебя сумку, увидел пасхальные яйца и, болтая о погоде, начал их сперва ощупывать, а затем глотать одно за другим. Ты же, моя Лилетта, молчала. Я смотрел на тебя, а ты молчала. Сам я был не в силах ему препятствовать: какая-то сила парализовала меня. Я словно потерял слух, это походило на немое кино. Тогда я был ему по подбородок. Это его и спасло. Спустя лет пять мы как-то вечером столкнулись на улице в Шатору. Мне было тринадцать лет. Но ручищи насильника и угрожающий нос делали меня старше. Ткнув в него пальцем, я заорал «Филипп Додон!» Он перепугался, не узнавая меня. Подняв его на воздух и прижав к стене, я начал давить его горло, полный решимости вытрясти из него мои пасхальные яйца. «Так ты не узнал меня? Я — Жерар. А про пасхальные яйца ты помнишь?» Тут он все вспомнил и стал извиняться. К счастью, я был не один: мой приятель помешал мне совершить глупость — прикончить этого мерзавца. Проклятые пасхальные яйца едва не разбили мою будущую актерскую карьеру!

Ко всему прочему, этот Филипп Додон был психом. Разгуливая с пистолетом, он направлял его на какого-нибудь ребенка, интересуясь, не боится ли тот смерти.

Подчас ты сердила меня, моя Лилетта, тем, что вечно отмалчивалась, позволяла себя обмануть. Но вы с отцом готовы были скорее умереть с голода, чем попросить кого-нибудь о помощи. Вы предпочитали оставаться невидимками. Вы походили на какое-то племя индейцев, забившихся к себе в пещеру, чтобы однажды исчезнуть с лица земли. В отличие от всяких прохиндеев с их холодильниками и оравами

детей, вы не желали привлекать к себе внимание. Если вам не приносили в конце месяца пособие, вы не отправлялись за ним сами. Такая жизнь начинала иногда действовать тебе на нервы, моя Лилетта. С воплями, с отцом, с вашей таинственной и молчаливой любовью. Она становилась тебе невмоготу. Ты больше не хотела терять кровь и молодость. Наблюдать, как я путаюсь у тебя под ногами. Ты как-то сказала мне, что, не появись у тебя третий ребенок, ты бы давно сбежала куда глаза глядят, отправилась бы путешествовать. Этим третьим был я. Когда я смылся из дома, я тем самым воплотил твои давние и несбывшиеся мечты. Я уехал вместо тебя, ради тебя...

Во время твоих последних, шестых по счету родов праздник едва не обернулся драмой. У тебя началось страшное кровотечение. В какой-то момент я вспомнил глаза лошади, которую ведут на бойню. Ребенком я часто бывал на бойне. Подвешенная к крюку на потолке, лошадь догадывается, что ей конец. И тогда она пускается в последний галоп, танцуя похоронный вальс. Я вспоминал об этом, в бессилии наблюдая за тобой, видя, как ты страдаешь от пытки. Позвали врача. Предупредили отца, что в доме не все ладно. Он подумал, что у нас пожар, и примчался на пожарной машине, а затем по лестнице взобрался через окно в спальню. Что было дальше — не помню.

В твоем молчании, моя Лилетта, в твоем самоотречении чувствовалась безмерная любовь к нам. Если бы только я смел, я бы назвал твою любовь поэтической. В отличие от южных женщин, ты не обрушивала на мою голову свою нежность, говоря: «Я все отдаю тебе, мой сын. Бери, бери, мой сын, это тебе». Нет. Между нами всегда сохранялась дистанция, оставлявшая в неприкосновенности чувство собственного достоинства. Двадцати лет от роду ты всем пожертвовала ради нас. А ведь твой шарм я мог бы сравнить только с шармом Катрин Денев. Сама того не замечая, ты превратилась в крольчиху. Все, что ты дала мне, ты сделала незаметно. Дала, стараясь до изнеможения, почти до смерти.

А теперь ты уже не сможешь помешать мне написать то, что вы старались скрыть вашими воплями и гвалтом. Запретную, лаконичную фразу, буквально тонувшую в ваших криках, фразу, которую все боялись произнести вслух. Эта фраза, моя Лилетта, звучит проще простого: «Я люблю тебя»...

Отцу

Дорогой отец!

У меня до сих пор звенит в ушах твой вопль: «Как много всего я хотел бы узнать!»

А между тем все очень просто: умерла Лилетта, отец. Я могу тебе об этом сообщить, потому что сам был там. Она ушла. Больше у тебя нет никого, на кого можно было обрушивать твой гнев. Тебе придется выкручиваться самому, спорить в одиночестве. Я опять слышу, как ты кричишь: «Это что еще за бордель!»

Бордель, мой отец, это — смерть. Ты отказался взглянуть на нее. Ты не хотел ничего знать, ничего слышать, ты ни с кем не соглашался. Ты словно оглох и ослеп. Когда тебя звали в больницу, ворчал: «Я должен остаться дома». Черт побери! Оказывается, не Лилетта умерла, а ты остался жив. Несправедливо!

Мне хочется рассказать тебе о взгляде Лилетты, о ее последнем взгляде перед смертью. В нем было столько холодной, спрессованной ненависти, такого презрения... Я был в смятении. И невольно вспомнил лицо Роми Шнайдер, которое, несмотря на все пережитые ею ужасы, вновь обрело безмятежность, несравненную красоту. Исстрадавшийся взгляд Лилетты хранил следы борьбы. Ей словно было стыдно, что ее организм оказался поражен этой гадостью... Ей было неприятно, что она попала в подобную ситуацию, и она решила бороться, восстать против своей физической слабости. Взгляд был пристальным и упрямым. Она вела борьбу не со смертью, а с гниением, неподвижностью.

Итак, Лилетта умерла, а я все никак не могу ощутить в себе полноту горя. Ты, отец, можешь мне не поверить. Ты никогда не обладал способностью выносить окончательное суждение, ставить финальную точку. Горюю я по тебе, одинокому,

глупому и замкнутому в своем одиночестве. Ты всегда был таким. Не знаю, точно ли я выражаюсь. Я слышу, как ты извергаешь незаконченные фразы, невразумительные поговорки. То была какая-то своеобразная музыка, философия, которую нельзя было перевести иначе как с помощью звукоподражания: «Муаиф!! Вот это... уфф! О, ля-ля, конечно, надо же...» На смену сиюминутным раздумьям приходила полная внутренней сдержанности и дисциплины ночная эйфория. Случалось, что я заставал тебя среди ночи за странным занятием: что-то нашептывая, ты гладил кровельное железо. Ты полагал, что оно размягчается под действием лунного света. Я с гордостью наблюдал за тобой, видя, как ты сливаешься с ним в одно целое. Поглощенный своим делом, ты растворялся в железной кровле. Мне казалось, что я присутствую при чем-то загадочном. Вроде тайной алхимии. Когда тебе сообщили, что больше нет нужды в кровельщиках, ты начал постепенно терять квалификацию, стал разнорабочим, а потом и уборщиком — подметал пол на фабрике. И это ты, возлюбленный, трубадур кровельного железа! Как только тебя оставляли в покое, ты не выглядел человеком, который страдает. Для тебя главным было находиться в мире с самим собой. Иначе ты бы пил еще больше. Хотя и так ты поддавал почем зря. Выходя из школы, я видел тебя по ту сторону улицы, бессмысленно размахивающим руками. Все на тебя смотрели. А мне не было стыдно за тебя. Я даже радовался, что они что-то узнают о нашей семье. Ты ведь приучил нас вести себя так, словно мы не существуем, словно мы невидимки. Вот для чего ты устраивал представления на городской площади.

Дома ты мог, ничего не делая, часами сидеть неподвижно, замурованный в настоящем времени, в тех мгновениях, которыми жил. Ты исчезал, погружая себя в изучение подробностей жизни, например, наблюдая за полетом мухи вокруг лампы, мучаясь вопросом: а что с нею будет, если она сядет на лампу? Я видел, сколько тонн энергии ты тратишь в своей жизни. Я видел, что ты был заложником. Ускользая от смерти и быстротекущей жизни, ты постепенно отрекся от нее вообще и в каждое мгновение напоминал свернувшегося в калачик новорожденного. Ты будто находился в герметически закрытом шаре, ты был ситом, песочными часами. Я буквально сходил от этого с ума и поспешил смыться, чтобы не превратиться в соляной столп.

Я и не предполагал, что твои застывшие мгновения помогут мне в моей профессии. Ибо актер должен играть настоящее, он обязан воплощать сиюминутную ситуацию, выявляя через нее характер персонажа — такой, каким он предстает в это мгновение. Он должен разорвать расстояние, отделяющее его от своего героя. Существует поэзия настоящего, которая никогда не погрязнет в комфорте натурализма. В фильме «Лулу» я пребывал не только в объятиях Изабель Юппер[1], я ощущал воздействие всего, что меня окружало,— обоев гостиничного номера, дерева, из которого сделана кровать. Захваченный мгновением, актер должен уметь поддаться его воздействию. Но едва только начинаешь сочинять и лицедействовать, как все летит в тартарары. Ты покупаешься на естественный порядок вещей, на само течение жизни. Нужно обладать способностью быть частицей, деталью картины, растворяясь в данном мгновении. Это сообщает роли характер вечного.

Ты удивлен, отец. Сам того не желая, ты был для нас примером. Ты, однако, ни разу не сказал мне, глядя прямо в глаза и положив руку на плечо: «Ты будешь мужчиной, сын мой». Ты вообще никогда мне ничего не навязывал, не давал советов. К тому же мне бы это вряд ли понравилось. Честно говоря, я не видел особого прока в отце. Отцы нужны детям, а я как раз не успел побыть ребенком. Чтобы заставить тебя проявить свою власть, мне надо было бог знает как натягивать уздечку. Вот когда ты начинал орать!

Много позднее у меня не было недостатка в отцах. Меня хотели усыновить Жан Габен, Монтан, Трюффо. Для последнего я был как бы его «диким ребенком». Мне часто приходило в голову, что я плохой сын. И вот еще какая мысль пришла мне в голову, отец. Я ни разу не слышал, чтобы ты кого-то осуждал, говорил дурное. Ты лишь громко вздыхал: «Уафф!», и разговор был окончен.

Теперь, когда умерла Лилетта, я знаю, как тебе тяжело, как ты возносишь руки к небу. Нет, ты не плачешь. Ты сидишь сейчас один и следишь за полетом мухи вокруг лампы.

---

[1] Изабель Юппер — известная французская актриса, исполнительница главных ролей в фильмах «Вальсирующие», «Судья и убийца», «Кружевница», «Дама с камелиями» и других.

Франсуа Перье[2]

Мой Франсуа!

Я давно хотел отправить тебе это письмо. Хотел тебя поблагодарить. Ты позволил мне избежать многих ошибок, ты позволил выиграть массу времени. Я знаю, у тебя прекрасная память. Ты гордишься ею. У меня не выходят из головы все твои бесчисленные скляночки, сиропы, всякие смеси, которые ты возишь с собой. Ты так боишься, что твоя великолепная память подведет тебя. Думаю, тебе не составит труда вернуться на несколько лет назад, в Страсбург, к столику в пивной, что рядом с Кафедральным собором.

Там были улитки, белое вино, да ты, да я. То есть — основное. Мы много разговаривали и много пили. Мы были пьяны, мы были веселы. Я совершенно заблуждался на твой счет, абсолютно не понимал тебя. Ничтоже сумняшеся я полагал, что ты являешь собой воплощение актера-буржуа, эдакого театрального чиновника, следующего привычным путем из одной пьесы в другую. В тот вечер я открыл для себя человека, достигшего вершин своего искусства и изъяснявшегося так же просто, как великие ученые о своей науке. Ты был уверен в себе, тебе не требовалось навязывать свое мнение другим, убеждая их в своей мудрости. Ты слушал меня. Ты слушал меня, словно я мог тебя чему-то научить. Твой острый ум позволял тебе реагировать на каждое слово, и это была реакция молодого человека. Я еще никогда не встречал такого непосредственного, такого молодого актера, как ты. Подобно чуткому радару, ты улавливаешь все, что движется. Ты принадлежишь к славному поколению кинематографистов. Сидя против тебя, я словно вдыхал дерзновенный аромат целой эпохи. Я всегда восхищался взыскательностью этой эпохи, ее языком, манерой говорить, культом слова. Что, впрочем, не мешало вам отдаваться своей фантазии, быть раскованными, полными энергии. Сегодня нам так не хватает блеска, темперамента Мишеля Симона и Жюля Берри. Сегодня не встретишь на съемочной площадке легкомысленных сорванцов. Куда чаще там видишь архисерьезных бухгалтеров, превыше всего озабоченных своим имиджем и доходами.

Когда мы вышли из ресторана, повалил снег. Я чувствовал, что ты страшно боишься упасть, с беспокойством следя за своими маленькими ногами. Ты вцепился в мою руку. Улицы были совершенно пустынны. Внезапно я почувствовал себя Тартюфом[3], который сопровождает Оргона домой. Боясь оступиться, ты оказался в моей власти. Ты больше не мог обойтись без меня. А мне так хотелось защитить тебя, руководить тобой. Спустя несколько недель я отправился в театр. Ты играл в «Смерти коммивояжера». Вот когда на меня снизошло озарение. После пятидесяти лет работы в театре ты наконец встретил своего героя. Было такое впечатление, словно ты дебютируешь, такая свежесть ощущалась в твоей игре. Герой Миллера походил на тебя, как на родного брата. Это человек, который не может жить, не рассказывая истории. Тебе ведь так нравится повторять, что ты лгун по натуре. Подобная склонность к фантазиям служит средством самосохранения. Игра в ложь — тоже правда. Ты бы никогда не смог сыграть эту роль, если бы так упорно не настаивал на своем праве на ложь. Это очень русское качество. Его обнаруживаешь у Достоевского, у Чехова. Чтобы прочувствовать боль, им надо о ней рассказать. «Я разочарован... я пропал... я умру...» Только произнося такие слова, они верят в них.

На спектакле благодаря тебе я понял, что выходить на сцену нужно так, словно ты играешь последний акт последнего представления. Словно через два часа тебя уже не будет. Поэтому тебе ничего не остается, как выкладываться до конца, отдавая последние мгновения жизни зрителям. Истоки этого чуда, которое ты творишь каждый вечер, восходят к временам Мольера.

---

[2] Франсуа Перье — выдающийся французский актер театра и кино. Известен у нас по фильмам «Колдунья», «Жервеза», «Дзета», «Покушение», «Доктор Франсуаза Гайан», «Ночи Кабирии» и другим.

[3] Жерар Депардье и Франсуа Перье играли «Тартюфа» в Страсбургском национальном театре.

Бертрану Блие[4]

Мой дорогой Бертран!

«Режиссер всегда одинок». Я слышу эту фразу, повторяемую, как рефрен. Каждое утро, приезжая на съемки «Вальсирующих» с портфелем в руке и трубкой в зубах, ты практически никому не говорил ни слова. «Режиссер всегда одинок»,— повторял ты. Ты даже представить себе не можешь, как мне было больно это слышать. «Что за бред ты несешь! Режиссер не бывает одинок. Мы рядом с тобой, мы дружно работаем».

Сегодня я понимаю, что снимать такой фильм, как «Вальсирующие», было для тебя настоящим кошмаром. Мы с Патриком Девэром были двумя наглецами, вертопрахами, вечно несущими всякую чушь. Все, что нам внушалось, мы пропускали мимо ушей. Правда, подчас мы понимали, что ведем себя неприлично, как кретины, но все равно продолжали гнуть свое. Это был один из первых фильмов оператора Бруно Ньюттена[5]. Как и мы, Бруно был диковатым, резким существом, которому еще многое предстояло доказывать. На съемочной площадке царила довольно занятная атмосфера. Не оставляли нас без внимания и продюсеры, которые сваливались как снег на голову. Не теряя выдержки, ты требовал тогда от группы, чтобы мы все притворились спящими.

Ты в чем-то был таким, каким пресса упорно хотела тебя видеть: замкнутым, сдержанным, самолюбивым, словом, типичным клерком. Поначалу между нами возникло то, что спортивные журналисты называют «несовместимостью стилей». Откуда нам было знать, какой успех ожидает «Вальсирующих»![6] Это был неожиданный, почти нечестный удар. Бывает успех, который убивает. После него кажется, что новый успех уже невозможен. Это было как раз то время, когда я еще находился под влиянием успеха фильмов, снятых с моим участием Бертолуччи и Феррери. Не будь их, во Франции я бы непременно воспарил, раздутый критикой и «кассой», ну, как это случается с некоторыми футболистами, слишком рано и высоко взлетевшими, а затем погребенными под дифирамбами и деньгами.

Ты-то как раз с трудом приходил в себя после коммерческого провала «Кальмоса». Это теперь все поняли, какими достоинствами обладал сценарий этого фильма. Но фильму была уготована судьба произведения, появившегося слишком рано. Фильм-предвосхищение! Ты ведь всегда двигался впереди колонны, опережая общество. Тебя вполне можно назвать разведчиком. Многие актеры мечтают работать с тобой, но отваливают, прочитав сценарий. Они ничего не понимают, они разочаровываются, ибо отстают от тебя на десять шагов! Чтобы выдержать твой ритм, надо пройти рядом с тобой немалую часть пути. Нужно быть в душе настоящим спортсменом.

...Ты всегда был впереди. Добрые волшебники — друзья твоего отца — Луи Жувэ, Поль Мерисс, Франсуа Перье, Гарри Бор склонялись над твоей колыбелью. Это были личности, горячие, темпераментные, излучавшие фантазию и нежность. У меня не выходит из головы мысль о том, что в твоих глазах — глазах ребенка — отражались эти люди: ты мог видеть потрясающие вещи, слышать удивительные диалоги, самые прекрасные диалоги в истории кино.

Тебе присущи порядок и музыкальность. Твои сценарии написаны чисто, четко, они тщательно отполированы. Они обладают почти патологическим совершенством. Подобная тщательность идет у тебя от суеверия. Ты из тех людей, которые становятся жертвами собственной требовательности, собственного таланта. Ты напоминаешь этим Ван Гога — с его «отрезанным ухом». Правда, ты не пьешь, и не прибегаешь к уловкам. Ты просто привязываешь себя к столу и не отходишь от него, пока тот не сдастся. Ты все время натыкаешься на свой талант. А это трудная преграда. Я еще не видел

---

[4] Бертран Блие — сын выдающегося актера Бернара Блие, режиссер фильмов «Холодная закуска», «Приготовьте носовые платки», «Вечернее платье», «Слишком красива для тебя» и других.

[5] Бруно Ньюттен — известный оператор, дебютировавший в режиссуре фильмом «Камилла Клодель» (1988).

[6] См. о фильме в статье А. Брагинского «Дантон живет в гостинице «Россия».— «Искусство кино», 1988, № 5.

истинных художников, которым бы от их таланта не было больно, которым не было бы трудно.

Твои герои — это меланхолики, нахалы и лирики. Их видно на просвет. Это обнаженные души. Я не видел другого автора, который бы так старательно выписывал поведение человека, его суть. Столь же старательно, как композитор, сочиняющий музыку, описываешь ты малейшее движение человеческой души. Ты кладешь характеры на ноты. И ты при этом столь же серьезен, как Стэнли Кубрик, когда он ставит «Сияние». «Сияние» — это не только прекрасная история безумия. Там, в первую очередь, показан страх. Есть люди, которые пишут книги, а есть и такие, которые нам эти книги показывают.

Иные попрекают тебя тем, что ты не умеешь поставить финальную точку. Но ты ведь и не стремишься, чтобы в твоих картинах был конец! У твоих героев нет конца. Нет ничего более глупого, чем конец. Так возникает дорожная катастрофа с машиной, врезавшейся в стену на скорости двести пятьдесят километров в час, ибо фильм не может быть длиннее, чем один час тридцать или один час пятьдесят минут. Концовка фильма — штука жестокая. Когда мой герой умирает, я лишь актер, который должен умереть в конце своей роли. А если он остается жить?

В твоем очередном фильме «Слишком красива для тебя» ты превосходишь все, что было раньше, по части целомудрия и, возможно, стыдливости. Ты больше не прячешься за слова, за свои соленые, удивительные монологи. Ты рассказываешь историю — в самом чистом виде. Это как бы история в первой степени. Там есть персонаж, которого пугает, мучает его счастье. Он женат на богине, у него двое чудных детей, интересная работа. И вдруг он влюбляется в другую женщину, которую играет Жозиана Баласко. Он и сам не понимает, почему. Впрочем, на все это есть объяснения. Так мы обнаруживаем все сложности страсти, все те переживания, которые она приносит. Это очень смешно и в то же время лирично. Скажем, в метро героиня Жозианы Баласко обращается к сидящему напротив человеку:

— Я три часа занималась любовью. У меня все еще болит шея.

— Почему вы говорите об этом мне?

— Потому что любовь — это подарок, им надо делиться.

Я люблю мысленно проигрывать эту сцену... Ты и представить себе не можешь, Бертран, как я часто думаю о тебе. По мере сил я охраняю тебя, я всегда рядом, когда нужен тебе. Ты из числа тех, кому нельзя отказать.

Только попробуй после этого заикнуться, что режиссер всегда одинок!

Изабель Аджани[7]

Моя дорогая Изабель!

Сегодня утром я сбрил бороду. Теперь мне нужно похудеть. Как видишь, Роден все более отдаляется[8]... Налицо перевоплощение в собственном смысле слова. Я чувствую себя таким опустошенным. В нынешнем состоянии безделья, между ролями, я рискую всем. В настоящий момент я одержим мыслью похудеть, быть готовым к следующей картине. В течение многих дней Роден яростно сопротивлялся, прежде чем зашатался на своем пьедестале. Вот и я шатаюсь...

Подобно рыцарям средневековья, падавшим под стол после турнира, я тоже нуждаюсь в спасительной попойке. Мне нужно это буйство, этот взрыв. Я распадаюсь на части. Вот именно — распадаюсь.

Ты же, Изабель — истинная воительница. Ты всегда настороже, готовая встретить врага. На съемках фильма «Камилла Клодель» ты царствовала. Ты давно носила в себе этот замысел. Я еще снимался в картине «Под солнцем Сатаны», когда ты впервые заговорила со мной о Родене. Ты без предупреждения вторглась в таверну, которую содержали две проспиртованные, весьма симпатичные на вид хозяйки.

---

[7] Изабель Аджани — известная французская актриса театра и кино. Снималась у Трюффо («История Адель Г.»), Тешине («Барокко»), Беккера («Убийственное лето») и др.

[8] Депардье играл Родена в фильме Бруно Ньюттена «Камилла Клодель». Изабель Аджани играла в нем Камиллу.

Изабель Аджани, Жерар Депардье, Бруно Ньюттен (со спины) — создатели фильма «Камилла Клодель»

От тебя исходило нечто сверхъестественное, не поддающееся объяснению, род духовной энергии. Да, это было явление. В тебе угадывалась яростная, необоримая, почти каннибальская энергия. Ты пришла ко мне в своих огромных темных очках, чтобы предложить стать Роденом. В тот самый момент в Монтре погас свет. Мы продолжали беседовать при свечах. Это была волшебная встреча. Наша вторая встреча.

Мы сильно изменились после «Барокко». В те времена мы были двумя чудовищами, двумя безводными, необитаемыми планетами. Ты — наивной, самовлюбленной, необычайно трезво мыслящей особой. Я — тяжеловесным, чрезмерно общительным, неприлично шумным парнем. Приехав к вам в Амстердам, где работала группа Андре Тешине, я как полный дурак возмечтал о том, чтобы соблазнить тебя, добиться твоей симпатии, стать тебе нужным. Я еще никогда не встречал такую женщину, как ты. Для меня ты была Ундиной. Ундиной из пьесы Жироду, чьим зрителем, привилегированным зрителем, я желал бы стать...

«...Меня зовут Ундиной. А меня Гансом. Ганс и Ундина, Ундина и Ганс. Ундина — это название».

Кстати, мой лицей в Шатору носил имя Жироду. Не символично ли это? Мы тогда по-детски, грубо обольщали друг друга. Но это было лишь началом пути.

Твой обостренный, я бы даже сказал, безжалостный ум помогал тебе сдерживать свою плоть, свои порывы. Случалось, что страх овладевал тобой, тот самый страх, который носит название душевной боли, изнуряющей тело, боли, которая так присуща большим актрисам. Уже всем было видно, какое великое будущее ожидает тебя, видно было, что ты существуешь за пределами обыденности. В конце концов съемки закончились вполне мирно и спокойно. Наши судьбы пересеклись. Если поцелуй в «Барокко» действовал на нас угнетающе и в нем ощущалось с трудом сдерживаемое насилие, нетерпение и страх, поцелуй Камиллы и Родена вызревал долго, он был теплым и отрешенным. Мы стали Камиллой и Роденом.

В течение тех нескольких недель на съемках, когда ты произвела нас на свет, дала нам жизнь, я восхищался тобой, я завидовал тебе, Изабель. На сей раз я был на стороне женщины, на твоей стороне. Я ощущал в своих отношениях с тобой то же, что чувствуют люди одного пола. Да, да, одного пола.

Сексуальность — это анекдотическая сторона желания. Я ненавижу женщин, которые видят во мне только партнера. В сексе есть что-то опасно взрослое, что-то невольно вызывающее воспоминание о строгом костюме и портфеле. Если при этом и должно проявиться что-то физическое, я вспоминаю сцену, когда Роден, создавая «Данаиду», внезапно открывает для себя спину Камиллы — белую и гладкую, как мрамор. Я вспоминаю также момент, когда Камилла сообщает Родену, что она беременна. «Ты прикасаешься к моему животу и не замечаешь, как он вырос»,— говорит она. И, наконец, я вспоминаю те минуты, Изабель, когда ты видела, что я на пределе усталости и вдохновения, что у меня ничего не получается. Только ты одна была способна в такие минуты что-то вытянуть из меня, спасти.

Как бы мне хотелось обладать твоей силой, Изабель, походить на тебя — такую сильную, несмотря на внешнюю слабость. Когда на твой счет стали распространять гнусные слухи, ты не отступила. Некоторые африканские племена, когда беда приближается к деревне, чтобы задобрить демона, жертвуют самой красивой девушкой. Чтобы побороть страх эпидемии, общественность требовала жертвы.

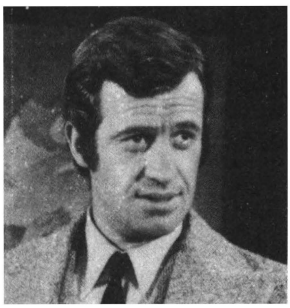
Ты поистине доисторическая женщина, великая своими инстинктами, тогда как мужчина, оторванный, отрезанный от своего скотского естества, становится лишь двуногим мертвецом, страдающим от собственной человечности. Роден смог жить, лепить, лишь питаясь животворной силой Камиллы, оставив ей взамен их страсти лишь безумие и опустошенность любви.

Как видишь, Изабель, я сбрил сегодня бороду, но никак не могу позабыть о ней.

Перевод с французского А. Брагинского.

Продолжение следует.

Досье «ИК»

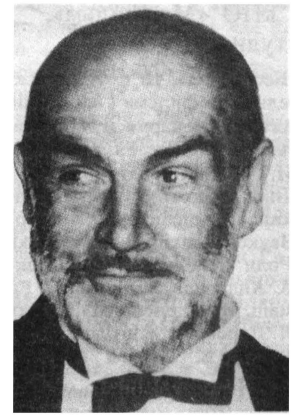


ЖАН-ПОЛЬ БЕЛЬМОНДО, актер (Франция)

Родился 9 апреля 1933 года в Нёйн-сюр-Сен. Сын скульптора Поля Бельмондо, профессора изящных искусств. Был боксером. Затем изучал драматическое искусство в Парижской консерватории. С 1950 года играл в театре, в 1956 году дебютировал в кино. Стал одним из ведущих киноактеров Франции, получил мировую известность. В 1963—1966 годы был председателем Союза французских актеров. Владелец кинофирмы «Серито фильм», является продюсером ряда фильмов со своим участием. С 1987 года вновь выступает на театральной сцене.

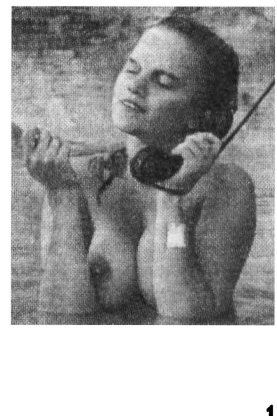
1955: к/м «Мольер» («Molière»). *1956:* «Воскресенье... мы будем воровать» («Dimanche... nous volerons»), *1957:* «Пешком, на лошади и в машине» («A pied, à cheval et en voiture»); «Будь милой и молчи» («Sois belle et tais-toi»), реж. М. Аллегре. *1958:* «Странное воскресенье» («Un drôle de dimanche»), реж. М. Аллегре; «Они подружились в воскресенье» («Les copains du dimanche»); «Обманщики» («Les tricheurs»), реж. М. Карне; «Ангел на земле» («Мадемуазель Ангел») — «Ein Angel auf Erden» («Mademoiselle Ange»), ФРГ — Франция, реж. Г. фон Радвани; к/м «Шарлотта и ее хахаль» («Charlotte et son jules»), реж. Ж. Л. Годар. *1959:* «На двойной поворот ключа» («A double tour»), реж. К. Шаброль; «На последнем дыхании» («A bout de souffle»), реж. Ж. Л. Годар; «Взвесь весь риск» («Classe tous risques»), реж. К. Соте. *1960:* ТВ фильм «Три мушкетера» («Les trois mousquetaires»); «Развлечения» («Les distractions»); новелла «Измена» («L'adultère»), реж. А. Вернёй, в фильме «Француженка и любовь» («La française et e'amour»); «Письма послушницы» («Lettere di una novizia»), в Италии, реж. А. Латтуада; «Чочара» («La Ciociara»), в Италии, реж. В. Де Сика; «Модерато кантабиле» («Moderato cantabile»), реж. П. Брук; «Леон Морен, священник» («Lèon Morin, prêtre»), реж. Ж. П. Мельвиль. *1961:* «Ла Виачча» («La Viaccia»), в Италии, реж. М. Болоньини; «Женщина есть женщина» («Une femme est une femme»), реж. Ж. Л. Годар; новелла «Лозюн» («Lauzun») в фильме «Знаменитые любовные истории» («Les amours célèbres»); «Некий Ла Рокка» («Un nommé La Rocca»), реж. Жан Беккер; «Картуш» («Cartouche»), реж. Ф. де Брока; «Полицейский осведомитель» («Le doulos»), реж. Ж. П. Мельвиль. *1962:* «Обезьяна зимой» («Un singe en hiver»), реж. А. Вернёй; «Фершо-старший» («L'aîné des Ferchaux»), реж. Ж. П. Мельвиль; «Дон Жуан с Лазурного берега» («I Don Giovanni della costa azzura»), в Италии; «Бурное море» («Mare matto»), в Италии, реж. Р. Кастеллани. *1963:* «Самый короткий день» («Il giorno più corto»), в Италии; «Банановая кожура» («Peau de banane»); «Драже с перцем» («Dragées au poivre»), реж. Ж. Баратьев; «Человек из Рио» («L'homme de Rio»), реж. Ф. де Брока; «Сто тысяч долларов на солнце» («Cent mille dollars au soleil»), реж. А. Вернёй. *1964:* «Свободный выход» («Echappement libre»), реж. Жан Беккер; «Охота на мужчину» («La chasse à l'homme»), реж. Э. Молинаро; «Уик-энд в Зюйдкоте» («Week-end à Zuydcoote»), реж. А. Вернёй; «Прекрасным летним утром» («Par un beau matin d'été»), реж. Ж. Дерэ. *1965:* «Злоключения китайца в Китае» («Les tribulations d'un chinois en Chine»), реж. Ф. де Брока; «Безумный Пьеро» («Pierrot-le-Fou»), реж. Ж. Л. Годар. *1966:* «Горит ли Париж?» («Paris brûle-t-il?»), реж. Р. Клеман; «Нежный проходимец» («Tendre voyou»), реж. Жан Беккер; «Вор» («Le voleur»), реж. Л. Маль. *1967:* к/м «Фильм для Бебеля» («La bande à Bébel»); «Казино «Ройяль» («Casino Royale»), в Великобритании. *1968:* «О» («Ho!»), реж. Р. Энрико; «Мозг» («Le cerveau»), реж. Ж. Ури. *1969:* «Человек, который мне нравится» («Un homme qui me plaît»), реж. К. Лелуш; «Сирена с «Миссисипи» («La sirène du Mississippi»), реж. Ф. Трюффо; «Бог выбирает Париж» («Dieu a choisi Paris»); «Борсалино» («Borsalinno»), реж. Ж. Дерэ. *1970:* «Ограбление» («La casse»), реж. А. Вернёй. *1971:* «Супруги 2-го года революции» (в СССР — «Повторный брак», «Les mariés de l'an II»). *1972:* «Доктор Пополь» («Docteur Popaul»), реж. К. Шаброль; «Стреляющий быстрее тени» ('La scoumoune»), реж. Ж. Джованни. *1973:* «Наследник» («L'héritier»), реж. Ф. Лабро; «Великолепный» («Le magnifique»), реж. Ф. де Брока. *1974:* «Стависки» («Stavisky»), реж. А. Рене; «Страх над городом» («Peur sur la ville»), реж. А. Вернёй. *1975:* «Неисправимый» («L'incorrigible»), реж. Ф. де Брока. *1976:* «Наводчик» (в СССР — «Частный детектив», «L'alpaguer»), реж. Ф. Лабро; «Тело моего врага» («Le corps de mon ennemi»), реж. А. Вернёй. *1977:* «Чудовище» («L'animal»), реж. К. Зиди. *1979:* «Полицейский или бандит» (в СССР — «Кто есть кто?», «Flic ou voyou»), реж. Ж. Лотнер; «Воришка-неудачник» (в СССР — «Игра в четыре руки», «Le guignolo»), реж. Ж. Лотнер. *1981:* «Профессионал» («Le professionnel»), реж. Ж. Лотнер. *1982:* «Ас из асов» («L'as des as»), реж. Ж. Ури. *1983:* «Человек вне закона» («Le marginal»), реж. Ж. Дерэ. *1984:* «Авантюристы» («Les morfalous»), реж. А. Вернёй; «Счастливой пасхи!» («Joyeuses Pâques»), реж. Ж. Лотнер. *1985:* «Грабеж» («Hold-Up»), *1986:* «Одиночка» («Le solitaire»), реж. Ж. Дерэ. *1988:* «Баловень судьбы» («Itinéraire d'un enfant gâté»), реж. К. Лелуш, премия «Сезар» за роль.

ШОН КОННЕРИ, актер (Великобритания)



Родился 25 августа 1930 года в Эдинбурге (Шотландия). Настоящее имя — Томас. Служил в королевском флоте. С 1951 года — статист в театре. Окончил Эдинбургскую школу искусств. С 1953 года — актер в театре. Снимается в кино с 1955 года. Был женат в 1962—1973 годы на актрисе Д. Чиленто (сын — актер Дж. Коннери). В 1969 году поставил док. фильм «Котелок и шляпка» («The Bowler and the Bonnet»), который не демонстрировался. С этого же года выступает и как продюсер ряда фильмов со своим участием.
1955: «Сирень весной» («Lilacs in the Spring»), *1956:* «Нет дороги назад» («No Road Back»); ТВ ф. «Реквием для тяжеловеса» («Requem for a Heavyweight»); «Адские водители» («Hell Drivers»). *1957:* «Акция «Тигра» («Action of the Tiger»); «Замок с часовым механизмом» («Timelock»). *1958:* «Дэрби О'Гилл и маленький народ» («Darby O'Gill and the Little People»); «Ночь надо запомнить» («A Night to Remember»); «В другое время, в другом месте» («Another Time, Another Place»), в США. *1959:* «Величайшее приключение Тарзана» («Tarzan's Greatest Adventure»), в США. *1961:* «Испуганный город» («The Frightened City»); «На скрипке» («On the Fiddle»). *1962:* «Самый длинный день» («The Longest Day»), в США; «Доктор Но» («Dr. No»). *1963:* «Соломенная вдова» («Woman of Straw»); «Из России с любовью» («From Russia with Love»). *1964:* «Марни» («Marnie»), в США, реж. А. Хичкок; «Голдфингер» («Goldfinger»). *1965:* «Шаровая молния» («Thunderball»); «Холм» («The Hill»), реж. С. Люмет. *1966:* «Прекрасное безумие» («Fine Madness»), в США. *1967:* «Живешь только дважды» («You Only Live Twice»). *1968:* «Шалако» («Shalako»). *1969:* «Красная палатка», СССР — Италия, реж. М. Калатозов; «Молли Магуайрс» («The Molly Maguires»), в США. реж. М. Ритт. *1971.* «Магнитные ленты Андерсона» («The Anderson Tapes»), в США, реж. С. Люмет; «Алмазы навсегда» («Diamonds Are Forever»). *1972:* «Обида» («The Offence»), реж. С. Люмет. *1973:* «Зардоз» («Zardoz»), реж. Дж. Бурмен. *1974:* «Убийство в Восточном экспрессе» («Murder on the Orient Express»), реж. С. Люмет; «Выкуп» («Ransom»). *1975:* «Ветер и лев» («The Wind and the Lion»), в США; «Человек, который хотел стать королем» («The Man Who Would Be King»), реж. Дж. Хьюстон. *1976:* «Робин и Мэриан» (в СССР — «Возвращение Робин Гуда», «Robian and Marian»), реж. Р. Лестер; «Следующий человек» («The Next Man»), в США. *1977:* «На один мост дальше» («A Bridge Too Far»), реж. Р. Аттенборо. *1978:* «Первое большое ограбление поезда» («The First Great Train Robbery»). *1979:* «Куба» («Cuba»), в США, реж. Р. Лестер; «Метеор» («Meteor»), в США. *1981:* «За пределами Земли» («Outland»), в США; «Неправый прав» («Wrong Is Right»), в США, реж. Р. Брукс; «Бандиты времени» («Time Bandits»), реж. Т. Гиллиам. *1982:* «Пять дней одного лета» («Five Days One Summer»), в США, реж. Ф. Циннеман. *1983:* «Никогда не говори «никогда» («Never Say Never Again»), в США. *1984:* «Меч отважного» («Sword of the Valiant»). *1985:* «Горец» («Highlander»), в США. *1986:* «Имя розы» («The Name of Rose»), ФРГ — Франция — Италия. *1987:* «Неприкасаемые» («The Untouchables»), в США, реж. Б. Де Пальма, премия «Оскар» за роль. *1988:* «Форт Президио» («The Presidio»), в США. *1989:* «Индиана Джонс и последний крестовый поход» («Indiana Jones and the Last Crusade»), в США, реж. С. Спилберг; «Семейный бизнес» («Family Business»), в США; «Охота за красным Октябрем» («Hunt for the Red October»), в США.

КАТАЖИНА ФИГУРА, актриса (Польша)



Родилась 22 марта 1962 года в Варшаве. Окончила Государственную театральную школу в Варшаве. Актриса театра «Вспулчесны». *1979:* ТВ ф. «Мышь» («Mysz»). *1983:* «Предназначение» («Przeznaczenie»). *1984:* «Без конца» («Bez końca»), реж. К. Кесьлёвский. *1985:* «Га, га, слава героям» («Ga, ga, chwała bohaterom»), реж. П. Шулькин; ТВ ф. «Ядовитые растения» («Rośliny trujące»); «Интимный дневник грешника, написанный им о себе» («Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany»), реж. В. Хас. *1986:* «Перстень и роза» («Pierścień i róża»); «Сезон чудовищ» («Szörnyek evadja»), в Венгрии, реж. М. Янчо; «Комедиантка» («Komediantka»), и ТВ сериал. *1987:* «Поезд в Голливуд» («Pociąg do Hollywood»), реж. Р. Пивоварский; «Кингсайз» («Kingsajz»), реж. Ю. Махульский; «В клетке» («W klatce»), реж. Б. Сасс.

ГТПО «Мосфильм», студия «Ритм»

«Беспредел», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Авторы сценария Л. Никитинский, И. Гостев. Режиссер И. Гостев. Оператор Г. Беленький. Художник И. Пластинкин. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: А. Ташков, А. Андросов, А. Мохов, С. Гармаш, Н. Идрисов, А. Лепехин, Л. Дуров, М. Жигалов, А. Кузнецов, В. Павлов и другие.

ГТПО «Мосфильм», ТО «Товарищ»

«Процесс», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 24 мин.
Автор сценария А. Гребнев. Режиссер А. Симонов. Оператор Н. Васильков. Художник Л. Грудев. Композитор В. Биберган. Звукооператор В. Ключников.
Роли исполняют: Р. Аюпов, В. Стеклов, В. Качан, Г. Щепетнова, В. Самойлов, А. Феклистов, Л. Лауцявичус, М. Полицеймако, А. Павлов, В. Цепаев, М. Данилов, М. Филиппов, В. Ивлева, П. Сиротин, Л. Карауш, В. Привалов, Т. Агафонова, В. Нестеров, А. Числов, Л. Полякова, А. Степанов, В. Никулин, А. Кочетков, В. Платов, В. Алентова, В. Долинский, М. Виноградова, А. Шитиков, В. Ушакова-Кочеткова, И. Знаменщикова, А. Мещерякова, Р. Рязанова, М. Белкина и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, творческое объединение «ТВК», ВПТО «Видеофильм»

«Биндюжник и король» (по мотивам пьесы И. Бабеля «Закат» и его рассказов), 18 ч. Продолжительность фильма 2 часа 52 мин.
Автор сценария А. Эппель при участии В. Аленикова. Режиссер В. Алеников. Оператор А. Гришко. Художник М. Горелик. Композитор А. Журбин. Звукооператор С Воскресенская.
Роли исполняют: А. Джигарханян, З. Гердт, Р. Недашковская, И. Розанова, М. Леонидов, А. Ургант, Т. Васильева, Р. Карцев, Е. Евстигнеев, М. Иткина, Н. Добрынин, Г. Пицхелаури, С. Колесников, В. Гришечкин, Н. Олянин, Г. Лампе, И. Ульянова, Г. Мартиросян, В. Долинский и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ЭТО «Ладья»

«Пиры Валтасара, или Ночь со Сталиным» (по главе «Пиры Валтасара» романа Ф. Искандера «Сандро из Чегема»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Автор сценария Ф. Искандер. Режиссер Ю. Кара. Оператор В. Семеновых. Художник А. Кочуров. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Г. Кравецкий.
Роли исполняют: А. Петренко, А. Феклистов, Е. Евстигнеев, С. Никоненко, В. Гафт, А. Сафонов, Т. Яндиева, Л. Белогурова, А. Гузенко, В. Возба, Л. Цколия, С. Николаев, М. Кононов, С. Максачев, С. Коренев и другие.
«Поездка в Висбаден» (по мотивам повести И. С. Тургенева «Вешние воды»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Автор сценария А. Баталов. Режиссер Е. Герасимов. Оператор С. Онуфриев. Художник С. Бочаров. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор С. Гурин.
Роли исполняют: С. Жигунов, Е. Серопова, Н. Лапина, З. Гердт, З. Боцвадзе, В. Молоков, Е. Герасимов, В. Шевельков, А. Барданян и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, ТО «Зодиак», при участии «Практик»— «Центр» НТТМ г. Челябинска

«Танк «Клим Ворошилов-2», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.
Автор сценария В. Залотуха. Режиссер И. Шешуков. Оператор Ю. Козельков. Художник В. Федоров. Композитор В. Биберган. Звукооператор В. Вольский.
Роли исполняют: М. Никитин, В. Гордон, С. Донцов, А. Тынкасов, В. Синицын, В. Смирнов, Л. Борисов и другие.

Свердловская киностудия

«Груз «300», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 19 мин.
Автор сценария Е. Месяцев. Режиссер Г. Кузнецов. Оператор Г. Трубников. Художник В. Расторгуев. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Б. Ефимов.
Роли исполняют: В. Соловьев, А. Ческидов, Р. Анцанс, Е. Бунтов, А. Данильченко и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Поклонники Офелии», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Автор сценария и режиссер Б. Чхеидзе. Оператор Г. Герсамия. Художники З. Мердзмариашвили, П. Лапиашвили. Композитор М. Одзели.
Роли исполняют: Л. Алимбарашвили, Б. Чхеидзе, В. Чхеидзе, Д. Ломидзе, З. Квасхвадзе, Г. Пирцхалава, М. Херхеулидзе, Г. Петриашвили, И. Кахиани и другие.

Рижская киностудия

«Carmen horrendum. Песнь, наводящая ужас», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.
Автор сценария И. Соколова. Режиссер Я. Стрейч. Оператор М. Звирбулис. Художники Д. Рожлапа, Р. Валескалне. Композитор М. Браунс. Звукооператор И. Яковлев.
Роли исполняют: И. Озола, В. Квепа, Е. Васильева, Т. Черковская, М. Калмыкова, В. Теличкина, Р. Анцанс, И. Витола, О. Шепитская, А. Эзера и другие.

Киностудия «Молдова-фильм»

«Без надежды надеюсь», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Автор сценария Г. Маларчук. Режиссер А. Ромашин. Оператор В. Яковлев. Художники

С. Булгаков, С. Меняльщиков. Композитор В. Дынга. Звукооператор Э. Гаспас.

Роли исполняют: А. Ромашин, Б. Бекет, В. Никулин, Н. Пушкова, И. Кобилянский, С. Василаки, В. Бещук, Ю. Иванова, С. Тома, Б. Хмельницкий, С. Луку и другие.

Студия «Фора-фильм» Экспериментального творческого центра при Мосгорисполкоме

«Мордашка», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин. Автор сценария А. Буравский. Режиссер А. Разумовский. Оператор П. Лебешев. Художник С. Хотимский. Композитор И. Шварц.

Роли исполняют: Д. Харатьян, Т. Муха, М. Зубарева, М. Зудина, Л. Полякова, Л. Ахеджакова, Л. Куравлев и другие.

Студия «Катарсис»

«Грань», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин. Автор сценария и режиссер Н. Репина. Оператор В. Шевцик. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Я. Потоцкий.

Роли исполняют: А. Лицитис, О. Сирина, Е. Финогеева, М. Горевой, Ю. Волков, В. Игнатова, Т. Божок, Л. Степченкова и другие.

Зарубежные фильмы

«Долг любви», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.

Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам). Автор сценария Нгуен Ань Дунг. Режиссер Нгуен Ху Луен. Оператор Нгуен Ху Туан. Художник Фан Куан Дунг. Композитор Суан Ты.

Роли исполняют: Ньы Куинг, Там Бинь, Дуй Тханг, Бик Нгок, Лэ Хуэ, Дунг Ньи и другие.

«Милые бестии», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.

Производство Телевидения ГДР.

Авторы сценария Эберхард Гёрнер, Лутц Шён, Хельмут Кретциг. Режиссер Хельмут Кретциг. Оператор Вальтер Кюпперс. Художник Дитрих Зингер. Композитор Хартмут Берзинг.

Роли исполняют: Рената Блюме, Регина Байер, Петер Боргельт, Гюнтер Юнгханс, Клаус Манхен и другие.

«Остров лебедей» (по одноименному роману Бенно Плудра). 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

Производство ДЕФА (ГДР). Автор сценария Ульрих Пленцдорф. Режиссер Герман Цшохе. Оператор Гюнтер Яойте. Художник Гарри Лойпольд. Композитор Петер Готтхардт.

Роли исполняют: Аксель Бунке, Матиас Мюллер, Свен Мартинек, Бритт Бауман, Керстин Райзек, Урсула Вернер, Кристиан Грасхоф и другие.

«Тень», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин.

Производство «Монголкино» (Монголия).

Автор сценария Жархалсайган. Режиссер Балжинням. Операторы Балчинпурэв, Балжинням. Художник Сосорбарам. Композитор Жанцанноров.

Роли исполняют: Равдан, Долгорсурэн, Отгонбаатар и другие.

«Yesterday» («Вчера»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.

Производство «Рондо» (Польша).

Автор сценария и режиссер Радослав Пивоварский. Оператор Витольд Адамек. Художник Тадеуш Косаревич. Композитор Ежи Матуля.

Роли исполняют: Петр Сивкевич, Анна Казьмерчак, Анджей Зелиньский, Кшиштоф Майхшак, Кристина Фельдман, Хенрик Биста, Вальдемар Игначак, Роберт Пехота и другие.

«Поезд в Голливуд», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.

Производство «Рондо» (Польша).

Автор сценария и режиссер Радослав Пивоварский. Оператор Витольд Адамек. Художник Тадеуш Косаревич. Композитор Ежи Матуля.

Роли исполняют: Катажина Фигура, Петр Сивкевич, Рафал Венгжиняк, Гражина Крук, Эугениуш Привезенцев, Ежи Штур, Кристина Фельдман и другие.

«Улыбка солнца», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.

Производство «Бухарест» (Румыния).

Автор сценария Василика Истрате. Режиссер Элизабета Бостан. Оператор Ион Маринеску. Художник Думитру Джорджеску. Композитор Мариус Цейку.

Роли исполняют: Кармен Галин, Мирча Дякону, Бьянка Брад, Будор Петруц, Иляна Стана Ионеску, Петре Николае, Джордже Михэицэ, Руди Розенфельд, Василе Мурару, Юрие Дарие и другие.

«Куда, товарищи, куда идете?», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин.

Производство «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария Милан Лежак. Режиссер Карел Кахиня. Оператор Ян Чуржик. Художник Карел Лир. Композитор Милан Свобода.

Роли исполняют: Карел Гержманек, Соня Валентова, Олдржих Влах, Антонин Прохазка, Мирослава Плештилова, Зузана Гейслерова и другие.

«Уик-энд за миллион», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 16 мин.

Производство «Колиба» (Чехословакия).

Авторы сценария Тибор Вихта, Душан Транчик. Режиссер Душан Транчик. Оператор Алоиз Ганусек. Художник Тибор Фёльдеш. Композитор Мариан Варга.

Роли исполняют: Янош Бан, Бронислав Полочек, Марош Крамар, Ина Гогалова-Мароевич, Петер Кертес, Божидара Турзонова, Милада Прохазкова, Вацлав Бртна, Ян Власак, Олдржих Влчек, и другие.

«Родной ребенок», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 17 мин., 2-й серии — 1 час 11 мин.

Производство «Садана Бразерс» (Индия).

Авторы сценария Муштак Джалили, Виджай Садана. Режиссер Виджай Садана. Оператор С. Л. Шарма. Художник Раджарам Кхараде. Композитор Лаксмикант Пьярелал.

Роли исполняют: Джитендра Шридеви, Джайя Прада, Саид

Джаффри, Асрани, Манмохан Кришна, Дина Патхак и другие.

«Ситара», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 08 мин., 2-й серии — 1 час 07 мин. Производство «Пурнодайя Муви Криэйшн» (Индия).

Автор сценария и режиссер Вамси. Оператор М. В. Рагху. Художник Тхота Тхарани. Композитор Илайя Раджа.

Роли исполняют: Бхануприя, Суман, Саратх Бабу, Судхакар Шрирам, Дж. В. Сомайяджулу и другие.

«Большой», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин. Производство «20-й век Фокс» (США).

Авторы сценария Гэри Росс, Энн Спилберг. Режиссер Пенни Маршалл. Оператор Барри Зонненфельд. Художник Санто Локвасто. Композитор Говард Шор.

Роли исполняют: Том Хэнкс, Элизабет Перкинс, Роберт Лоджиа, Джон Херд, Джард Раштон, Дэвид Москоу и др.

«Баловень судьбы», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 06 мин.

Производство «Фильм 13», «Серито фильм», «АФДМ», «ТФ1 фильм продюксьон» (Франция), «Столлион фильм», «Герхард Шмидт фильм» (ФРГ).

Автор сценария и режиссер Клод Лелюш. Оператор Жан-Ив Ле Мене. Художник Жак Бюфнуар. Композитор Франсис Лей.

Роли исполняют: Жан-Поль Бельмондо, Ришар Анконина, Лио, Беатрис Аженен, Мари-Софи Л., Жан-Филипп Шатрие, Мишель Бон, Пьер Вернье, Филипп Лорен, Даниель Желен и другие.

«Преступление Антуана», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 26 мин.

Производство «Катала продюксьон», СТВ-ТФ1 фильм продюксьон», «София — Софинержи» (Франция).

Авторы сценария Доминик Руле, Марк Ривьер. Режиссер Марк Ривьер. Оператор Клод Агостини. Художник Ален Годри. Композитор Шарлели Кутюр.

Роли исполняют: Катрин Вилкенинг, Том Новамбр, Жак Вебер, Ив Робер, Стефан Жобер, Патрик Тимзит и другие.

Вниманию работников киносети и кинопроката

Только подписавшись на «Киномеханик», вы будете иметь гарантию, что сможете читать журнал и в 1991 году — в розничную продажу он не поступает. Подписка проводится без ограничений.

На страницах журнала в новом году вы, как и раньше, найдете отражение всех волнующих вас проблем и сами сможете участвовать в их решении. На ваши вопросы редакция пригласит ответить руководителей киноорганизаций, специалистов. Регулярно читая журнал, вы сможете повысить свои знания в области кинотехники и экономики кинопроката, познакомитесь с прогрессивным опытом коллег, будете в курсе всех событий кинематографической жизни, узнаете о новых фильмах и их создателях.

«Киномеханик» представляет интерес и для тех, кто занимается киновоспитанием и кинообразованием подрастающего поколения.

Изабель Аджани и Жерар Депардье — исполнители главных ролей в фильме «Камилла Клодель» Читайте в номере «Украденные письма» Жерара Депардье

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО
Цена 1р 30к

ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1990-го и В 1991 ГОДУ «ИСКУССТВО КИНО» ПУБЛИКУЕТ:

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ. Лекции по кинорежиссуре
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ. Из рабочих тетрадей (1958—1969)
ИНГМАР БЕРГМАН. «ПЕРСОНА»
П.-П. ПАЗОЛИНИ. «ТЕОРЕМА»
ЖИЛЬ ПЕРРО. «ДОСЬЕ 51»
АЛЬФРЕД ХИЧКОК. «ПСИХОЗ»
ЯН ФЛЕМИНГ. «ДОКТОР НО»
ГОДАР О ГОДАРЕ. Главы из книги
ДИРК БОГАРД. КАК Я РАБОТАЛ С ВИСКОНТИ, ФАСБИНДЕРОМ, КАВАНИ. Главы из книги
РОЖЕ ВАДИМ. Три самые прекрасные женщины: БРИЖИТ БАРДО, КАТРИН ДЕНЁВ, ДЖЕЙН ФОНДА
ЮЗ АЛЕШКОВСКИЙ. «КЕНГУРУ»

В РАЗДЕЛЕ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ:
стенограмма обсуждений первой и второй серии фильма Эйзенштейна «Иван Грозный»;
беседа руководителя кинематографии С. Дукельского с кинорежиссерами братьями Васильевыми;
«Николай Щорс — легенда и реальность», неизвестные материалы: письмо однополчан Щорса и история создания фильма Довженко

В РУБРИКЕ «МИР ДУШИ»:
ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ. «Грядущий хам», «Христианство и государство», «Лев Толстой и революция» и другие работы
ЗИГМУНД ФРЕЙД. «Неудовлетворенность культурой», «Психология масс и анализ человеческого «я»
ЖАН-ПОЛЬ САРТР. «Зигмунд Фрейд». Сценарий

А также новые сценарии А. Червинского, А. Миндадзе и других авторов.

В РУБРИКЕ «СВОБОДНАЯ ТЕМА»:
статьи Н. КОРЖАВИНА, Ю. АЙХЕНВАЛЬДА, З. МИРКИНОЙ, А. НУЙКИНА, Л. РОШАЛЯ и других авторов.

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги. Подписка на журнал принимается без ограничения во всех почтовых отделениях и организациях «Союзпечати».

7 90